التعبير عن النجاح الاجتماعى فى السينما المصرية فى سنوات السبعينيات



تأليف: أمينة حسن

ترجمة: سعد الطويل

المجلس الأعلى للثقافة

المشروع القومى للترجمة

1076

يهدف هذا الكتاب إلى تحليل المجتمع المصرى فى السبعينيات من خلال السينما.. فعند مراجعة الإنتاج السينمائى المصرى الخاص بهذه الفترة اكتشفنا وجود متكرر لمشكلة النجاح خاصة فى الأفلام التى تتناول قضايا اجتماعية وتلقى نجاحًا ورواجًا كبيرين.

فلقد اخترقت السينما فى النصف الأول من حقبة السبعينيات الصمت الذى التزمت به وسائل الإعلام تضامنًا مع منطق الانتزاع التدريجى للوعى السياسى للرأى العام الذى تبناه النظام. وحققت السينما ذلك بواسطة فرض مشكلتين: الأرض والديموقراطية. وأفلام هذه الحقبة تندرج تحت مضمون مركزى وهو: **الفشل والتحدى**، فمن خلال ديناميتها الداخلية، تقيم هذه الأفلام حوارًا حول مشكلة رئيسية: النجاح. ويفسر هذا المفهوم الدينامية السياسية والاجتماعية التى تميز المجتمع المصرى فى فترة محددة من تاريخه، يواجه فيها الفشل الذى مُنى به نتيجة الهزيمة العسكرية فى ١٩٦٧، ويتعين عليه أن ينجح فى التحدى من أجل البقاء واستعادة الشرف المهدر بإرساء سيادة الدولة على جميع أراضيها.

كما أبرزت أفلام النصف الثانى من السبعينيات أن مفهوم النجاح مرتبط بأغراض جديدة فى ظل ظروف اجتماعية واقتصادية جديدة.

وقد تميزت السينما فى محاولة رصد وتحليل أحداث وتحولات المجتمع فى السبعينيات بأسلوبين فى التعبير: الأسطورة والتحقيق.

وعليه يطمح الكتاب فى أن يكون قد أضاف الجديد فى مجال استخدام السينما كأداة تحليل وفهم للمجتمع وقضاياه وتحولاته.



تصميم الغلاف: شريف مكى

التعبير عن النجاح الاجتماعى
فى السينما المصرية فى السبعينيات

المشروع القومى للترجمة

إشراف : جابر عصفور

- العدد : ١٠٧٦
- التعبير عن النجاح الاجتماعى فى السينما المصرية فى السبعينيات
- أمينة حسن
- سعد الطويل
- الطبعة الأولى ٢٠٠٦ م

هذه ترجمة كتاب :

LA REPRÉSENTATION DE LA RÉUSSITE SOCIALE DANS LE CINÉMA EGYPTIEN DES ANNÉES SOIXANTE -DIX

De : Amina Hassan

شارع الجبلاية بالأوبرا - الجزيرة - القاهرة ت ٧٣٥٢٣٩٦ فاكس ٧٣٥٨٠٨٤

El Gabalaya St., Opera House, El Gezira, Cairo.

Tel : 7352396 Fax : 7358084.

المشروع القومى للترجمة

التعبير عن النجاح الاجتماعى فى السينما المصرية فى السبعينيات

تأليف : أمينة حسن

ترجمة : سعد الطويل

المجلس الأعلى للثقافة

٢٠٠٦

بطاقة الفهرسة
إعداد الهيئة العامة لدار الكتب والوثائق القومية
إدارة الشئون الفنية

حسن ، أمينة
التعبير عن النجاح الاجتماعى فى السينما المصرية فى السبعينيات
تأليف / أمينة حسن ، ترجمة / سعد الطويل - القاهرة - ط ١ - القاهرة
٥١٢ ص ؛ ٢٤ سم ؛ المجلس الأعلى للثقافة (المشروع القومى للترجمة)
١ - السينما الجوانب الاجتماعية
٢ - النجاح .
(أ) الطويل ، سعد (مترجم).
(ب) العنوان ٣٠١/١٦١

رقم الإيداع ٢٠٠٧/١١٩٤٣
الترقيم الدولى I.S.B.N. 977-437-360-X
طبع بالهيئة العامة لشئون المطابع الأميرية

المحتويات

قائمة الأشكال

إلـى أمـى الحـبـيـبـة فـتـحـيـة مـحـرم

أمينة حسن

تمهيد

تمر جميع المجتمعات، فى مرحلة معينة من تاريخها، بعدد من العوامل التى تؤدى إلى تطورها. ولما كان الانتقال من مرحلة إلى أخرى لا يحدث دون مصاعب، فإن هذا التطور يُنتج مشاكل معينة، وتقديم هذه المشاكل فى شكل مشاهد سينمائية، يحولها إلى إشكالية معينة. وفى حالة السينما المصرية المعبرة عن المجتمع المصرى فى سنوات السبعينيات، تقابلنا إشكالية النجاح الاجتماعى.

ولكى ندرس مشكلة النجاح، نحتاج إلى أدوات دقيقة، سهلة الاستخدام، مرتبطة بقطاعات معينة، تمكننا من دراستها بعمق. وإذا ظهر مفهوم "النجاح"، فى إطار إحدى مراحل تطور المجتمع المصرى، كعنصر مركزى، مما جعل منه، لبعض الوقت، "مشكلة معينة"، فإن استمرار هذا التطور، يعطى هذا المفهوم مغزى جديداً يوفر له التفسير. والمفهوم هو المنتج للنشاط العقلى البناء، الذى يتحقق فى إطار اجتماعى بعينه، فيخلق مجموعة من التعبيرات التى يمنحها أشكالاً وأهدافًا. "ومجموعة المفاهيم تصنع نظامًا، يوفر، فى لحظة معينة من الزمان، تفسيرًا مقبولاً نسبيًا للحقيقة المتغيرة، يسمح بالتطبيق بفاعلية نسبية."(١)

ومن هنا اهتمامنا بتوجيه البحث نحو تعريف خصوصية مشكلة النجاح، فى إطار حراك المجتمع المصرى فى سنوات السبعينيات، التى نستطيع فهمها عبر الأفلام السينمائية.

---

(١) ألبو، بول، *Besoins et motivalions économiques* باريس، ١٠٧٦، الناشرون الجامعيون لفرنسا، ص ١٢.

ومحاولة تعريف النجاح، لا تقودنا إلا إلى تفسيرات عامة فى طبيعتها: مثل تحقيق الرغبات والاحتياجات، والدافع الذاتى، والطموح، والترقى الوظيفى، أو فى السلم الاجتماعى. ولكن هذه المفاهيم بعيدة عن أن تكون مترادفة، بل هى تشير إلى معايير مختلفة تتغير أهميتها النسبية بمرور الزمن.

يقول تالكوت بارسونز فى تفسير الطبيعة المعقدة "للدافع الاقتصادى" لدى أحد أنواع الفاعلين الاجتماعيين، وهو "صاحب المشروع الحر" : "يفسر الزهو بالذات، أو الرغبة فى اعتراف المجتمع، أو الرضا عن أداء عمل خلاق، أو لذة التعرض للمخاطرة، أو الاهتمام بالآخرين، أو الشعور بالمسئولية (تجاه المعاونين)، تفسر جميعها، تماماً مثل الفردية أو الطمع، تصرف صاحب المشروع الحر. وهنا يأخذ الربح (للمستهلك أو المنتج) مغزى اجتماعياً يتوقف مباشرة على المخططات المؤسسية، والمعايير الجماعية، حيث إن هذه الدوافع لا تظهر بشكل مباشر وإنما بشكل رمزى. ولا يمكن اعتبار مضمون المصلحة الشخصية أمراً ثابتاً، يتحدد وفقاً لنظام متماسك، تحدده البنى الاجتماعية، بل هو يتغير وفقاً للعلاقة مع الآخرين. فالرضا عن النفس، وكذلك البحث عن النجاح، يعنى فى الوقت ذاته، تأكيد ذلك النجاح، والتعبير عن تلك الحالة، وشرط استمرارها."[1]

وهذا التحليل المعمق للدوافع، يبرز الجوانب الذاتية فى الإنسان، مثل الحاجة، والرغبة، والمصلحة الذاتية، والرأى، والتصورات الذاتية، وذلك بدلاً من نظرية الدافع الموحد، إذ تحل مكانه هذه الرغبات التى تتعارض أو يقوى بعضها بعضاً. ومع ذلك، فهو يتجاهل التوجيه الذى يحدد التصرف، فكما يقول ليوين: "التصرف ذو طبيعة عامة، فهو يرجع إلى ثلاثة عوامل، وهى الفرد، والموقف أو الوضع، والعلاقة بين الفرد والمحيط الذى يعيش فيه."[2] حيث لا يؤدى دافع معين بالضرورة إلى التصرف ذاته.

---

(١) بارسونز، تالكوت ، ١٩٤٠ ، *The Motivation of Economic Activities* ، نيويورك ، ص ١٨٧–١٨٨.

(٢) ليوين ، ك ، ١٩٤٩ ، *Status Anxiety and Occupational Choice* ، فى مجلة التعليم وعلم النفس والإجراءات ، نيويورك ، نشر جامعة كولومبيا .

والفرد يتجه نحو أهداف لا تتحدد بالصدفة، ولكنها "المفضلة" فى غالب الأحيان، ويتعرف على الطريق المؤدى إليها، وينتج عن هذا "نظام من التفضيلات" خاص بالفرد أو المجموعة المعينة. وهذا "التوجه نحو نوع معين من المواقف أو الأهداف" هو الذى يحدد "الهوية أو الوحدة" مهما تغيرت الظروف المحيطة بحدوثها. فالفرد يحدد لنفسه هدفًا، ولكن "عملية تحديد الهدف" تتأثر كثيرًا بالمتطلبات أو القيود الاجتماعية أو المهنية. وفضلاً عن ذلك، فإن تفضيل الفرد لنموذج معين من المفاهيم، له أصوله العاطفية ولا شك، ولكنه يعود كذلك إلى أسلوب معين فى الإدراك يرتبط بحياة الشخص، ووضعه الاجتماعى، وتصوره لدوره فى العالم. وهذا الاعتقاد يعود جزئيًا، للخبرة التى اكتسبها هذا الفرد، والتى ينوى تكرارها. وهكذا توجد علاقة ديالكتيكية بين النموذج الإدراكى الذى يؤثر – بقوته ووزنه الاجتماعى – على طبيعة الإدراك، وبين الاعتقاد، الذى يؤثر على بناء هذا الإدراك.

وفى محاولة للفصل فى الخلاف بين "الدافع" و"الطموح"، يقول ليفى ليبوايبه: "من الواضح أن مفهوم الدافع يقوم فى مقام القلب من علم النفس الحديث. وهنا لا نستطيع تجاهل الطموح، وفى الوقت نفسه، إبراز أهمية الدافع، الذى يمثل الحالة العامة." (١) وهو يتفق مع مراى الذى يقول: "إن الطموح الحقيقى هو الحاجة للتغلب على العقبات، والتأثير على الأوضاع، وإرغام الذات على تنفيذ العمل الصعب بسرعة، وعلى أحسن وجه. وهو يعنى كذلك الحاجة إلى تقبل الآخرين للفرد، والإشارة إليه كمثال، أو الحصول على احترام الآخرين، والتميز بينهم، أو الهيبة الاجتماعية، أو التكريم، أو الترقى فى العمل."(٢)

وحيث لم يستطع الخروج عن الاعتبارات العامة لدوافع التصرف، يلجأ ليفى ليبوايبه إلى النجاح المهنى كمقياس لتفكير الطموحين. فيقول: "نحن نرى أن الطموح

---

(١) ليفى ليبوايبه ، كلود ، ١٩٧١ ، *L'ambition professionelle et la mobilité* ، باريس النشر الجامعى لفرنسا ، ص ٨.

(٢) مراى ، ه.أ. ١٩٣٨ *Explorations in Personality* ، نشر جامعة أوكسفورد ، ص ٨٠.

المهنى يصير جزءًا لا يتجزأ من ممارسة المهنة، وذلك بشرط أن يعمل الفرد على تجاوز المعايير السائدة بشكل عام. فإلى جانب أولئك الراضين عن وضعهم، المكتفين بالترقية الراجعة للسن أو الأقدمية، يوجد أولئك الذين يبحثون عن مسئوليات متزايدة باستمرار، والذين يضعون لأنفسهم أهدافًا جديدة بمجرد تجاوز مرحلة معينة (...) دون أن تعوقهم التضحيات اليومية. هناك دائمًا فى المهنة مكان للروتين، ولكن هناك مكان كذلك لما يمكن وصفه "بالدافع للنجاح". ومع المخاطرة بالتبسيط المبالغ فيه، يمكن القول إن الطموح، طبقًا لدراستنا، هو الحاجة للنجاح بكل وضوح ، فهى مقيدة وملموسة فى الإطار المهنى الضيق." (المصدر السابق، ص ٩)

ومن جهة أخرى، يتحدث بيير بورديو عما يسميه "الترقى الثقافى"، قائلاً: "إن الذوق يُرقِّى، ويرقى من يرقى، فالأفراد الاجتماعيون يتميزون بما يميزون به بين الجميل والقبيح، والمتميز والسوقى، حيث يعبر ذلك عن تميزهم الموضوعى." [(١)] وهذه الطريقة الغريبة التى تفرض حالات معينة على بعض الأشياء والمواقف، هى التى تعطى بعض الأفراد الذين يمارسونها نوعًا من الترقى الثقافى، الناتج عن هذا التقسيم الاجتماعى. وهو يضيف: "إن الفن، واستهلاك الفن، يحقق – سواء رضينا أو أبينا، وعينا بذلك أو لم نعِه – وظيفة اجتماعية، هى إضفاء المشروعية على الاختلافات الاجتماعية." (المصدر السابق، ص ٨)

ومن الضرورى قبل السير فى البحث إلى الأمام، أن نتعرف بدقة على ما توصلت إليه الدراسات المتعلقة بتعريف النجاح، حتى نتمكن من وضع الافتراضات الضرورية للعمل بمقتضاها. ومع ذلك، لا تبدو لنا هذه التوجهات كافية، وإن كانت مفيدة. ونظرًا لاهتمام هذه الدراسات بتحديد المواقف التى تستند إليها تصرفاتنا، فإنها لم تلاحظ أن المواقف هى فى أساسها تحركات. وإذا كان الموقف الذى يتضح من

---

(١) بورديو ، بيير ، ١٩٧٩ ، *La distinction* ، باريس ، نشر مينوى ، ص ٦.

اتجاه التصرف، مع ربطه بالعقيدة، يحدد "الاستعداد المبدئي"، وهو أحد شروط التصرف، فإن نموذج الإدراك، هو الذي يسمح – لكونه الدافع للحركة – بتقدير التحولات التي تعبئ طاقة الفرد الفاعل في اتجاه اختيار أهداف معينة. وكما أن النموذج الإدراكي لا ينتج أثره دون مؤازرة المواقف والمعتقدات، فإن الموقف لا يمكن أن يحل محل النموذج الإدراكي.

وفضلاً عن ذلك، فهناك عناصر أخرى تتناساها هذه الدراسات، والتي بدأت بعد طول تجاهل، تثير المخاوف، ألا وهي التحولات في العالم الخارجي، وفي تنظيم المجتمع. والفحص الأولي للأفلام التي ندرسها هنا يقودنا إلى اكتشاف أن مفهوم النجاح ليس جامداً، بل هو مرن، ومتطور. وفي إطار تنظيم المجتمع المصري في السبعينيات، يشمل هذا المفهوم: البحث عن النجاح، أو التكريم، أو السلطة، أو الوضع الخاص، أو الوطنية، والانتصار في الصراع الذي يهدد سيادة الأمة وسلامتها. وفي المقابل، ففي إطار تنظيم مختلف للمجتمع، نجده يتجه إلى أهداف أخرى: مثل البحث عن الثروة، أو المكاسب الخاصة، وغيرها. وهكذا، فتغير نماذج التنظيم، يتبعه تغير مماثل في نماذج النجاح، وبالتالي في الاستعداد الشخصي، وفي أساليب التصرف.

وهكذا، نجد في السينما المصرية في السبعينيات، التعبير الموضوعي عن العلاقة الجدلية بين مفهوم النجاح، وبين نظام المعتقدات الذي يحدد – على شكل صورة ذات مغزى – كيفية إدراكه. يتحدث سيرج موسكوفيتشي عن مكونات ثلاثة للتعبير الاجتماعي، وهي المعلومة، والموقف، و"مجال التعبير"(١) وفي السينما، يجري التعبير عن النجاح الاجتماعي على وجهين: إدراكي، ورمزي. فالوجه الإدراكي يرتبط بالطريقة التي يُعبر بها عن النجاح: من الذي يبحث عنه؟ ما هو إدراكه للعالم، ووضعه الاجتماعي؟ والهدف النهائي الذي يتحكم في تصرفاته، والأساليب والاستراتيجيات

(١) موسكوفيتشي، سيرج، ١٩٨٤، *Psychologie sociale*، باريس، الناشرون الجامعيون لفرنسا.

التى تتبعها هذه التصرفات لكى تحقق هدفها. ومن الناحية الأخرى، فالوجه الرمزى يتعلق بالمغزى الرمزى الذى يمثله النجاح لكل جماعة، أو فرد، أو طائفة.

وتحدد اختيارنا للأفلام التى قمنا بتحليلها على أساس معيارين وهما: من جهة، التعبير الأكثر وضوحًا، أو الأكثر تعبيرًا عن النجاح، ومن الجهة الأخرى، نجاح الفيلم المختار. فنحن نعتقد أن الفيلم عند تحقيقه مستوى معينًا من النجاح، يتوقف عن أن يكون فيلمًا عاديًا، ويصير فيلمًا يتحدث عنه الناس، ويناقشون الآخرين بعد مشاهدته. هنا يصير الفيلم أكثر من مجرد ملهاة، إذ يصير مصدرًا للمعلومات. ونجاح الأفلام التى ندرسها هنا، وفقًا للدراسات المتعلقة بمدة عرضها، والإيرادات التى حققتها فى صالات العرض، تثبت أنها قد واكبت بعض اهتمامات الرأى العام، وكانت التعبير عنها.

وتنقسم دراستنا إلى جزءين، نسميهما: "الفشل والتحدى"، و"مبادرة فردية، أم نجاح جماعى". وهاتان التسميتان تعبران عن العلاقة الجدلية بين مجموعتى الأفلام فى كل مجموعة، وهدفها المركزى، وكذلك الدينامية الاجتماعية التى تمكننا من فهمها، والمرتبطة بمرحلة معينة من تطور المجتمع. والأمل أن يكون هذا التقسيم مناسبًا لأنه يتمشى مع التطور التاريخى المميز للمجتمع المصرى خلال سنوات السبعينيات.

والفرض الذى وضعه الأستاذ مارك فيرو، له مغزاه فى هذا الصدد، فهو يقول: "كل فيلم له قيمته كوثيقة، (...). أى فيلم يقيم علاقة بين مؤلفه، ومادته، والمشاهد، وذلك عن طريق تأثيره على المخيلة، أو بالصورة التخيلية التى يخلقها. وفضلاً عن ذلك، فإذا كان صحيحًا أن ما لا يقال، أو التخيلى، هو تاريخ كالتاريخ الحقيقى، فإن السينما وخاصة الروائية، تفتح الباب واسعًا أمام مناطق من التأريخ النفسى الاجتماعى، لا تتحقق أبدًا بتحليل "الوثائق". (...) ففيلم أنتونيونى الوثائقى "الصين"، لا يحتوى من الخيال، والأيديولوجية، أقل من فيلميه الروائيين "الصرخة" أو "الصحراء الحمراء". كما لا يقل محتوى هذين الفيلمين الأخيرين من الحقيقة الاجتماعية، والتحليل، عما فى الفيلم الوثائقى"[1] .

---

(١) – فيرو، مارك، *Analyse de Film, analyse de sociétés*، باريس، كلاسيكيات هاشيت، ص ١٢.

وهذه الفرضية تجرنا إلى العلاقة بين المخرج السينمائى، والجمهور، والتفضيلات الثقافية لهذا الجمهور. فقبل سنوات الستينيات، كان الإنتاج السينمائى فى يد الشركات الكبرى، ولكن الدولة غيرت هذه الأوضاع بعد تحقيق الاستقلال. ولم يُعرف مفهوم سينما المؤلف إلا بعد بداية الإصلاحات الناصرية، وتأسيس مكتب "دعم السينما" فى عام ١٩٥٧، وتأسيس معهد الدراسات السينمائية العليا (كلية السينما حاليا) فى عام ١٩٥٩، والمؤسسة الأولى مهمتها الإنتاج، والثانية مهمتها التعليم. ومع ذلك، فقبل ذلك بكثير، سمحت تقاليد السينما الواقعية - التى وضع أسسها المخرج السينمائى كمال سليم، وذلك قبل ظهور المدرسة الإيطالية، والتى ترسخت فى السينما المصرية - للمخرجين بكسر القيود المرتبطة بفنون الدراما التى يضعها المنتجون.

وفى فيلمه "العزيمة" (١٩٣٩)، تخلى كمال سليم عن سينما القصور والأرستقراطية، المنقولة عن النموذج الغربى لسنوات الثلاثينيات، ليفتح الطريق لرسم صورة أكثر واقعية للحقيقة، وإعطاء حق المواطنة لشعب القاهرة الفقير، ومعالجة مشكلة البطالة الخطيرة. وهو يخاطب زملاءه من السينمائيين، شارحًا وجهة نظره بشأن الواقعية قائلاً: "أرجو أن تعطوا اهتمامكم لرفع الوعى الاجتماعى عن طريق أفلامكم، بحيث يتحدث البعض منها على الأقل، عن العيوب التى تنخر فى مجتمعنا، وأن تقدموا للجمهور موضوعات جديدة تستحق اهتمامهم."(١)

وهذا التوجه لسينما واعية بدورها، وبمسئولياتها فى النقد والتحليل، يفترض فى السينمائيين النضج السياسى والاجتماعى. وهذا يدفعهم لمعالجة القضايا العاجلة فى أفلامهم، مثل محو الأمية، والإعلام، وإلى جانب ذلك، تقديم النقد الدائم والبناء فى أعمالهم على مجرد مراعاة الجماليات فيها.

---

(١) أمينة حسن، le réalisme dans le cinéma égyptien des années 70، رسالة الماجستير، مقدمة لجامعة باريس ١ بانتيون سوربون، ١٩٨٤-١٩٨٥.

ومن الناحية الأخرى، فاحتياجات الجمهور المصرى، ورغباته، تشمل بعض الثوابت، إلى جانب رغبات أخرى. ففى حالة السينما والمسرح، لا يتقبل الجمهور، المكون فى غالبيته من الفئات الشعبية والأميين، أساليب البحث، والمؤثرات التى تمنعه من الاندماج فى العمل، بأن تضع مسافة بين الشخصيات وبين المتلقى. وهو ينتظر دائمًا من الصورة أن تحقق وظيفة ما، حتى يتمكن من استيعاب رسالة العمل المقدم له، ويحقق حاجته للنقد والتحليل إلى جانب حاجته للتسلية.

الجزء الأول

الفشل والتحدى

الفصل الأول

" الأرض"

الاستغلال الاستعمارى، واغتصاب الحق فى ملكية الأرض

"الأرض لو عطشانة، نرويها لو بدمانا. عهد علينا أمانة،

يا أرض الجدود، يا سبب الوجود، عمرك ما تباتى عطشانة"

بهذه العبارات يتغنى الكورس المصاحب لعناوين فيلم "الأرض" (عام ١٩٧٠) ليوسف شاهين، مع أجزاء من بعض المشاهد المهمة المرتبطة بالعناوين. ويتكرر هذا الكورس كاللحن المميز، الذى ينبع من عمق الذاكرة الجماعية، ليذكر بالتضحيات المتحملة عن طيب خاطر للمحافظة على الأرض من العطش والموت، ليزيد من حدة المشاعر المصاحبة للمشاهد المأساوية من الفيلم. ويعمل هذا الكورس على الحفاظ على الأمل، ويقوى لدى الفلاحين الروح الثورية، وهى الضمان لاستعادة الأرض المغتصبة.

والفيلم يتحدث عن واقعة تاريخية ، وهى انتزاع أرض الفلاحين على يد الإقطاعيين أعوان السلطة الاستعمارية فى تلك الحقبة السابقة للثورة فى مصر ، وكان النظام الإقطاعى فى ذلك الإطار التاريخى من التنظيم السياسى والاجتماعى ، يتكون من نظام الحكم الاستعمارى ، ويضم الملكية ذات الأصل الأجنبى ، والمحتل البريطانى المسيطر ، وطبقة الأقلية من كبار ملاك الأرض ، وكبار الملاك العقاريين . وكان الهدف من هذا النظام هو المحافظة على سيطرة هذا النظام الاستعمارى، وتوسعه فى جميع

أنحاء إمبراطوريته، وذلك استنادًا إلى عملية مستمرة من اغتصاب الحقوق الشرعية للمواطنين، وخاصة حق الفلاحين في ملكية الأرض، ونظام لتوزيع المنح والمظالم بشكل غير عادل. وتوقف نجاح هذه الاستراتيجية للحكم الاستعماري، على بناء مركز يفرض أسلوب القمع، ويستحوذ على ثروات البلاد، ويستغلها، وأولها الأرض.

ومع ذلك ، فالمؤلف يوسف شاهين تجاوز هذه الحقبة التاريخية، ليصف مشاعر هي خليط من الحب والكراهية، ويعرض رهانات وصراعات بين طوائف ومجموعات مصالح، تؤدى لعلاقات من الولاء والخيانة، لا تخص شعبًا بعينه أو مرحلة تاريخية بعينها. وهدفه هو تعميق التأمل في العمليات والأبنية التي تخضع لمنطق الاستراتيجيات التي تتحكم في اختيار الأشخاص إما للنضال من أجل التغيير الاجتماعي للهياكل والأنظمة المرفوضة، أو في المقابل، للاستسلام والخضوع لهذه الهياكل والأنظمة. وهذه الآليات المعقدة هي التي تحدد الاختيار بين الحياة والموت، الأمر الذي يقتضي تحديد المعنى المعرفي لمفهوم الحياة والموت. فهذه المعاني لا يقصد بها هنا استمرار الحياة أو انقطاعها بالمعنى الحرفي في مجمل الفيلم، وإنما المقصود الإشارة إليهما على مستويين مختلفين ولكنهما متكاملان على المستوى العلمي. فالمعنى الأول يعني الحياة أو الموت المدنيين، أي المحافظة على حقوق المواطنين والدفاع عنها، أو حرمانهم منها. أما المستوى الثاني، فيتعلق بالحياة أو الموت الأيديولوجي، أي الأمل في التغلب على الفشل الذي أدى لفقدان الحقوق الشرعية، والنضال من أجل استعادتها، أو في المقابل، فقدان هذا الأمل، وضياع هذا المثل الأعلى. وهذا يفسر الاختيار بين هذين المستويين، والجمع بين الخاص والعام، بمعنى أن مصير أمة ما، أو الإنسانية بأسرها، يقتضي دائمًا مواجهة هذا الاختيار، واختيار الحياة مهما اقتضى ذلك من وقت أو تضحيات.

وقد أكد الفيلسوف الألماني هابرماس، وكانط من قبله، أنه لا يمكن الوصول إلى العالمي إلا عن طريق الخاص (هابرماس، ١٩٩٠، وكانط، ١٩٨٠).

وعلى المستوى الدولي، استقبلت الصحافة والنقاد فيلم الأرض استقبالاً حارًا. وكما جاء في صحيفة الجمهورية القاهرية، فقد رحب النقاد الباريسيون كثيرًا بهذا

الفيلم الذى عُرض فى إطار مؤتمر المائدة المستديرة، الذى عقدته اليونسكو فى بيروت حول مشاكل الثقافة العربية الآسيوية، والذى حضره مارسيل مارتان، أحد محررى مجلة سينما ٦٩، وجان لوى بورى الناقد فى مجلة لو نوفيل أوبسيرفاتير، وجى هنبيل الناقد فى مجلة جون أفريك. وبعد عرض الفيلم، صرح هنريكو فولكينيونى رئيس قسم الفن فى اليونسكو فى باريس، بأن هذا أهم فيلم مصرى شاهده حتى الآن، ودعا مخرج الفيلم لعرضه فى حفل خاص ينظمه اليونسكو لذلك فى باريس. وفضلاً عن ذلك، سأل عما إذا كان الفيلم قد عُرض فى بعض المهرجانات الدولية، فأجاب عبد السلام موسى، ممثل قسم الإنتاج فى المؤسسة المصرية العامة للسينما، بأن الفيلم قد عُرض خارج المسابقة الرسمية، فى مهرجان موسكو (الجمهورية، ١٩٦٩). كذلك، اقترح هنرى لانجلوا رئيس السينماتيك الفرنسية تخصيص أسبوع فى السينماتيك لأفلام يوسف شاهين. وهكذا عرض فيلم "الأرض" هناك فى فبراير ١٩٧٠، حيث نال استحسان الجمهور الباريسى، والصحافة. وخصصت له صحيفة لو موند عاموداً كاملاً، مع الإشادة بجماليات الفيلم المتقدمة جدا، التى تذكرنا بالروائع الحديثة، وكذلك بالقضية الاجتماعية والإنسانية المتعلقة بحق الفلاح فى ملكية الأرض، والتى تميزه عن الكثير من المخرجين الأوروبيين. وركزت الصحيفة بشكل خاص على المشهد الختامى الملحمى للفيلم حيث يقبض الفلاح الذى قُتل فى أرضه المغتصبة بيده المخضبة بالدماء على حفنة من تراب تلك الأرض.

ومن المفيد الإشارة إلى حادث ذى مغزى، فبعد أن اختارت إدارة مهرجان كان "الأرض" ضمن ٥٠٠ فيلم ، لعرضه فى المسابقة الرسمية، عادت وأبلغت إدارة المهرجانات فى القاهرة بإلغاء الاختيار، بحجة طول مدة عرض الفيلم. وبعد بعض الوقت، عادت وأرسلت خطاباً لإدارة المهرجانات بالقاهرة، تطلب تغيير اسم الفيلم. وكشفت هذه المماحكات التى لا تتمشى مع قواعد اختيار الأفلام فى مهرجان كان عن وجود مؤامرة فى وسائل الإعلام يقوم بها عملاء لإسرائيل لمنع عرض الفيلم فى « كانْ » بسبب مضمونه الاجتماعى ، فى إطار الأوضاع فى مصر ، واحتلال جنود العدو لأرض

سيناء . وقد تدخل بعض الدبلوماسيين ، والمثقفين المشهورين من أجل عرض الفيلم باسم الحق فى حرية الفكر والتعبير (صحيفة الأخبار ١٩٧٠) وكتب الناقد هنرى شابييه فى مجلة كومبا، يقول: «انتظرنا بنفاد الصبر عرض الفيلم المصرى فى مهرجان كان بسبب العدد الهائل من الأفلام التى تنتج سنويا فى مصر، وتوقعنا أن نرى فيلماً يبشر بالاشتراكية، أو بالنظام الناصرى، ولكننا دهشنا لرؤية مصر تبعث لنا عن طريق « الأرض » ليوسف شاهين، مأساة مصرية حدثت فى عهد الاحتلال البريطانى، ويقوم بها ممثلون محترفون، وتتميز بجماليات رقيقة، تماثل أفلام الواقعية الجديدة السوفييتية».

وكذلك أبرزت صحيفة الأهرام الحدث الذى مثله عرض الفيلم فى القاهرة وباريس فى وقت واحد، لأول مرة فى تاريخ السينما العربية. وكتب الناقد جان لوى بورى فى لو نوفيل أوبسيرفاتير، يقول: "الأرض يمثل حدثًا فى السينما العالمية، لا فى السينما العربية وحدها"، ويضيف: "أثار فيلم الأرض اهتمام الجميع من أجل مصير الكثير من الشرائح الاجتماعية المختلفة التى نعرفها. وتكفى شخصية واحدة، ومستويان، وثلاث جمل من الحوار، لرسم شخصية فلاح معين بكل أبعادها وتفردها. وتختلط المواقف الطريفة، بحرية وانسجام مع المأساة التى تصل إليها، وهى لا تنبع من وصفها للعادات والتقاليد المحلية، بل من عالميتها التى تتجه إلى الضمير الإنسانى. وهذه المواقف كان من الممكن أن تحدث فى مقاطعة بريتانى أو بوس. واليد المخضبة بالدماء للفلاح التى تقبض فى المشهد الأخير من الفيلم على الأرض التى اغتصبوها منه، من الممكن أن تكون يد أى فلاح فى العالم حيث تعنى له الأرض الحياة والحب." (صحيفة الأهرام، ١٩٧٠).

ملخص أحداث الفيلم

تدور أحداث الفيلم فى منتصف أعوام الثلاثينيات فى قرية مصرية فى مرحلة الاحتلال البريطانى، وهى مرحلة مهمة فى تاريخ مصر من حيث تأثيرها من عدة جهات

على قيام ثورة ٢٣ يوليو ١٩٥٢، وعلى الأشكال التى ارتدتها الثورة. وقد قررت الحكومة الاستعمارية تخفيض طول مناوبة الرى من ١٠ إلى ٥ أيام ، واعترض الفلاحون على هذه القيود التى تهدد أرضهم بالموت البطىء، ومحصولهم الرئيسى وهو القطن الذى يحتاج إلى ماء كثير، بالبوار. وتتكون شبكة للمقاومة، مكونة من صغار الملاك، والعمال الزراعيين، وبعض الشخصيات المهمة حول مالك صغير، هو محمد أبو سويلم، الذى يتولى القيادة بفضل تاريخه الثورى القديم، ولموقفه التلقائى ضد أى ظلم يقع على الحقوق الشرعية للجماعة. ويتزامن النضال من أجل حماية الأرض وإنتاجها من العطش والموت، مع المفاوضة ، ولكن الحكومة التابعة للاستعمار ترفض زيادة مدة الرى للفلاحين، فى حين تتساهل مع أرض حليفها الإقطاعى محمود بك، الذى ينتمى لكبار ملاك الأرض. ويصير القَمع هو أسلوب الحكومة للتفاهم مع الفلاحين، وكلما استمر النضال، اشتد القمع، ويعى الفلاحون طبيعة الحكم الاستعمارى، المعادى لمصالحهم، والذى يغتصب حقوقهم، ويتخذ تحركهم طابعًا ثوريًا، خاصة، وصدى مظاهرات المواطنين فى العاصمة تصل إلى أسماعهم فى القرية، وهى تطالب بجلاء المحتل البريطانى، واستقلال البلاد. ولمزيد من البطش تقرر الحكومة نزع ملكية أراضى الفلاحين لتنشئ طريقًا يربط العاصمة بأرض الإقطاعى، بحجة تقريب القرية من المدنية. وهكذا تخفى الإدارة الاستعمارية، وراء المشروع البرىء فى الظاهر، أهدافها الخبيثة لمحاربة الفلاحين.

تحليل الفيلم

يبدأ الفيلم بوصول عربة قادمة من العاصمة، وينزل منها صبى، وهو يرى شخصًا عن بعد، هو وصيفة ابنة محمد أبو سويلم، تحمل "مشنة" على رأسها. وصيفة تحيى الصبى الذى يبتسم بتردد. وهكذا يشير الفيلم إلى وصيفة ودورها المتميز فيه.

يسرع بعض أصدقاء الصبى لملاقاته، ويحيونه بحرارة، ويجلس الجميع على الأرض. يكتب الصبى على لوح من الأردواز اسم مصر بالإنجليزية، ويحكى لهم عن

الوضع فى العاصمة، قائلاً: "الطلبة يتظاهرون كثيراً فى الشوارع، ويرد عليهم الجنود البريطانيون بعنف." وتحدد هذه المقدمة الإطار التاريخى للفيلم، وهى منتصف سنوات الثلاثينيات، حيث تبدأ مصر مرحلة حاسمة من النضال من أجل الاستقلال الوطنى، والتحرر من الاحتلال البريطانى، ويرمز هذا الصبى للوعى الثورى الذى تنقله العاصمة للقرية.

فى المساء، القرية مجتمعة للاحتفال بزواج عبد العاطى الخفير، وهذا الفرح هو المشهد الوحيد فى الفيلم حيث تعبر كل صورة عن جزء من المأساة. ويجلس محمد أبو سويلم فى مركز الجماعة، وتدل ملامح وجهه على جدية الرهان الذى يشغل باله. وأمامه، يمارس دياب، وعبد الهادى الشابان، لعبة التحطيب بعنف. وتسمح لنا لقطة بانورامية بالتعرف على شخصيات الفيلم الأساسية، وهى مشغولة بمتابعة هذه المعركة التمثيلية: الشيخ يوسف(*) صاحب البقالة، وقطعة أرض، وتميزه هيئته وملابسه النظيفة عن بقية القرويين، ونائب العمدة الذى يجلس بوقار يناسب مركزه، والشيخ شناوى، رجل الدين الذى يهز رأسه تعبيراً عن تقواه، وعلوانى الذى يجلس عند أقدام نائب العمدة الذى يحرس أرضه. يقف أبو سويلم فجأة ليمسك بعبد الهادى الذى كاد عنفه يحول اللعبة إلى معركة حقيقية مع دياب. يقترح أحدهم ترك الفرح والتوجه إلى العمدة لسؤاله عن مشكلة المياه، فيقول أبو سويلم: "كل شىء فى وقته، كملوا الفرح". وبعد قليل ينسحب من الفرح، ويدل تصرفه على السلطة التى يعترف له بها الجميع، والتى تنبع من الكاريزما التى يتمتع بها، وقدرته على قيادة الجماعة وتوجيه تصرفاتها، وقدرته على اختيار اللحظة المناسبة لمناقشة قضية لها هذه الأهمية لدى الجميع. وأهمية هذا الفرح هى أنه يشرح لنا الجو العام فى القرية، فالرجال مهمومون بمشكلة الماء، وهم فى انتظار الإجابات، والتحرك.

فى المشهد التالى، وصيفة تعبر الحقول عند الفجر، وتدخل منزل عبد الهادى، وهى تطلب من أمه قليلاً من الخبز، ثم تسير فى عكس اتجاه منزلها. وتثير حركاتها

(*) خريج الأزهر، ومن الأعيان. (المترجم)

المتعجلة، واختيارها الاتجاه الآخر، ريبتنا، ويسرع عبد الهادى وراءها ليكشف سرها، ولكنه لا يلحق بها. ويقابل علوانى، ويجلس معه إلى جانب الترعة. يقترب منهما بعض الرجال، ويعرفهم علوانى من هيئتهم، قائلاً: "مهندسين راكبين حمار حديد" (أى دراجة بلغة أهل القرية)، جايين من المركز" ويعلن أحد المهندسين بشىء من التهديد أنهم رأوا فتاة تفتح المسقاة لرى الأرض، وأن المفروض أن يتبع الفلاحون تعليمات الحكومة بخصوص مواعيد الرى. يقف عبد الهادى غاضباً، ويهزأ من الحكومة، ويتوعد بتحديها، وهو يتساءل عن الهدف الحقيقى للحكومة من مشكلة الماء، قائلاً: "ليه يحرموا أرض الفلاحين من الماء، علشان تموت من العطش، ويحولوا مياه الترعة لأرض محمود بيه على الناحية الثانية من البلد. وهى دائماً خضراء، وبتكبر؟"

وسؤال عبد الهادى هذا، يتكرر باستمرار كالنغمة المميزة، التى تعبر عن بناء حركة الفيلم، وتطورها.

ولكن هذا التدخل من جانب رجال الحكومة، يكشف لنا لغز تصرف وصيفة، فقد فتحت المسقاة فى الخفاء لتروى أرض الفلاحين العطشى، ويرمز عملها هذا إلى التمرد التلقائى للفلاحين ضد الظلم، وهو الرد الذى ينتظره الفلاحون على مشكلتهم المشتركة. وتملك وصيفة – إلى جانب جمالها الأخاذ، وحبها للأرض – صفة مهمة جدا وهى القوة الثورية الدافعة للتحرك فى الفيلم.

والمشهد التالى يقدم لنا، فى المقابل، التأثير الكبير لتصرف وصيفة، فنرى العمدة واقفًا وراء حديد النافذة، ويمسك بالتليفون، ويتحدث مع المأمور، وهو يؤكد لمحدثه أنه قد أبلغ الفلاحين بالتعليمات الحكومية بخصوص المياه، وأنه سينفذها بالحرف. وهو يبلغ المأمور أن محمد أبو سويلم هو "مثير المشاكل"، ويعده بإرسال قائمة بأسماء الفلاحين الذين يخالفون التعليمات، وعلى رأسهم أبو سويلم. وصورة العمدة الغاضب وراء قضبان النافذة، توضح لنا وضعه كعميل للحكومة الاستعمارية، وأسير لوظيفته السياسية التى تجعل منه مجرد منفذ للأوامر. وهو يتآمر مع الحكومة الاستعمارية، عند الحاجة، لإيذاء الفلاحين من أجل المحافظة على وضعه ووظيفته.

وتصرف وصيفة هو العمل الثورى الذى أثار غضب الحكومة، وفرض على الفلاحين المواجهة بين البديلين الحاسمين: إما التنازل أو الدفاع عن أرضهم، إما الموت أو الحياة.

ويدور المشهد التالى أمام بقالة الشيخ يوسف، وهى تلعب دوراً مزدوجاً فى القرية، فهى المجال للعلاقات الاقتصادية والسياسية فى القرية. وهى المتجر الوحيد فى القرية، وفيها يبادل الفلاحون ببعض المنتجات الغذائية التى ينتجونها مع ما يحتاجونه من سكر وبعض الحلوى، والسجائر، والصابون. وهذه المبادلات تعبر عن نوع من الاقتصاد الطبيعى لا النقدى. وهذا الدور الاقتصادى لبقالة الشيخ يوسف، يجعل منها نقطة الالتقاء المفضلة، حيث يتبادل الفلاحون الأخبار والمعلومات بشأن بعض الموضوعات التى تواجه معارضة ثقافية وسياسية لنشرها، إلى أن تتحول فى النهاية إلى قضايا سياسية. وحالة عبد العاطى توضح هذا الدور؛ فقد جاء ليشترى بعض السكر، ويبلغ الشيخ يوسف أن العمدة قد وضع اسم محمد أبو سويلم على رأس قائمة سيرسلها لمأمور المركز المتلهف على معرفة أسماء الفلاحين الذين يتحدون قرار قصر مدة الرى على خمسة أيام بدلاًمن عشرة. ويضيف عبد العاطى أنه لم يجرؤ أن يبلغ محمد أبو سويلم، وبقية الفلاحين بذلك، فهو يعرف مدى الظلم الذى يقع عليهم. وهو فى الواقع، يمتنع عن نشر الخبر ليزيد من سخط الفلاحين، وهذا يُستنتج من قوله: "على أى حال فأبو سويلم لا يهمه السلطات". ويؤنبه الشيخ يوسف بشدة، ويأمره بإبلاغ أبو سويلم بتحركات العمدة حتى يتخذ احتياطاته مبكراً.

وترسم المشاهد التالية بعض أجواء الهدوء قبل قيام العاصفة الثورية، وهى ترسم بشكل شبه وثائقى الحياة فى القرية، ففى حين يتابع الرجال قضية الماء، تؤدى النساء الواجبات اليومية بمقتضى تقسيم العمل الاجتماعى بين الجنسين: فهن يقمن بتحضير الغذاء، وتربية الماشية، وتحضير السماد الطبيعى اللازم للأرض، وإحضار ماء الشرب من الترعة.

ولكن هذا الهدوء الظاهرى، تقطعه حادثة مؤلمة، فنرى خضرة الأجيرة الفقيرة، التى لا عائلة لها، تسير ببطء وراء بقرة – وتكشف لنا لقطة متحركة تركيزها الشديد

وهى تتابع البقرة – وفجأة تنحنى لتجمع روث البقرة الذى تصنع منه أقراصًا تستخدم وقودًا، ولكن صاحبة البقرة تنازعها ملكية هذا الروث الثمين، وتنهال عليها ضربًا. فتسقط المسكينة من الإعياء، وتقع إلى جانب مجرى مائى أمام منزل أبو سويلم، فتندفع وصيفة وبعض الأخريات لمساعدتها، وهو الدليل على التضامن مع البائسين. وتوحى هذه الحادثة المؤلمة التى تعرضت لها خضرة بما ينتظر الجماعة – التى يمثلها أبو سويلم – من قمع جماعى على مثال القمع الفردى الذى تعرضت له خضرة. ويشارك عبد العاطى الذى جاء ليبلغ أبو سويلم بما ينتظره من عقاب، حادث خضرة ويشترك فى تقديم المساعدة لها.

أمام متجر الشيخ يوسف، مصدر الرسالة، يقف أبو سويلم يتساءل عن الدوافع الخفية وراء إثارة مشكلة المياه، وهذا التساؤل يتكرر كما أشرنا من قبل كاللحن المميز، فى محاولة لكشف اللغز وراء هذه المشكلة، بما يدفع أحداث الفيلم إلى جانب التفكير فى حل اللغز. ويتساءل أبو سويلم: "لقد سحبوا منى مركز العمودية، فماذا يريدون أكثر من ذلك؟ هل يريدون تدمير شخصيتى وإرادتى؟" ويقسم بحرارة أنه سيتحدى السلطات، ويروى الأرض مهما كان الثمن. ويحاول الشيخ يوسف تهدئته، وينصحه بجمع الفلاحين فى منزله، بعد صلاة العشاء، لمناقشة أفضل السبل لمقاومة تهديدات السلطات. والشيخ يوسف بطبيعة كونه تاجرًا، يفضل أسلوب التفاوض، وذلك لتخفيف الغضب الثورى، وتهدئة الخواطر. وكذلك، نلاحظ الدور الثقافى الذى تلعبه الصلاة فى تنظيم مواقيت نشاط الأفراد فى هذا العالم الريفى حيث لا تتوفر الساعات.

يبدأ المشهد التالى بلقطة واسعة يظهر فيها أبو سويلم جالسًا على "دِكَّة" أمام داره حيث يستقبل الضيوف، فمسكنه الفقير لا يسمح بوجود غرفة داخلية لاستقبال الزوار، وهو مخصص للعائلة فقط. يصل عبد الهادى قبل الآخرين، ويتناقش مع أبو سويلم، الذى يقول: "ما فيش تضامن حقيقى من غير عمل، إذا توحد الناس فى العمل، لا الحكومة ولا أى أحد، يقدر يكسر إرادتهم" ويوافق عبد الهادى على هذا الموقف

الأخلاقى الثورى. ثم يدخل للمنزل ليحضر الماء لكى يشرب أبو سويلم، وهنا يواجه وصيفة التى يتسبب فتحها لمسقاة الماء فى إثارة الأحداث. وفى لقطة تظهره أمام زير الماء، ينظر إلى وصيفة نظرة قصيرة ولكنها مشحونة بالحب، ويوجه لها الانتقاد لأنه ليس من حقها اتخاذ القرار ببدء هذا العمل الثورى. فترد عليه بقوة بأنه ليس من حقه أن يحكم على تصرفاتها، فهو ليس والدها ولا زوجها حتى يعطى نفسه الحق فى محاسبتها. وتكشف هذه المواجهة قوة الشخصيتين، وهو الدليل على النضج، وحب الأرض، والشعور بالمسئولية نحو الجماعة، والطاقة الثورية، وهو الدافع للتحرك ضد الظلم، لكل منهما. وفضلاً عن ذلك، فهذه المواجهة تؤكد ضرورة تأكيد هذا التحالف بين هاتين القوتين عن طريق الزواج، لضمان بقاء الحركية الثورية وتطورها.

يتلو هذه المواجهة فى الداخل، لقطة بانورامية بطيئة فى الخارج تمثل الوضع كما لو كان فى ثكنة عسكرية، أو مجال سياسى خاص، حيث يستعد أصحاب الشأن لاتخاذ المواقف التى يمليها وضعهم بالنسبة لهذه القضية. ويسمح هذا لنا بمتابعة الاقتراحات التى تنبع من موقف كل شخصية طبقًا للاستراتيجية التى تمليها مصالحها، والتى ستحدد تصرفها بعد ذلك. فيقترح رجل الدين، الشيخ شناوى، على الحاضرين أداء الصلاة الجماعية ليدعوا الإله العلى القدير أن يعاقب من أصدروا الأمر بمنع الرى، وأن يستشيروا العمدة. وهذا يكشف المفارقة فى موقفه، فهو يعترف بوقوع الظلم على الفلاحين بحرمانهم من الماء، ولكنه لا يجرؤ على الاعتراف علنًا بالمسئول عن ذلك، أى الحكومة، وممثلها العمدة، حتى لا يطعن فى شرعيتهما. وما يهمه بالأحرى، هو التقرب من السلطة بتأكيد شرعيتها. وموقفه الشخصى أقرب إلى الحياد لغياب أى دافع له بالنسبة لهذه المشكلة، فهو لا يملك أرضًا تحتاج إلى الرى. وفى المقابل، يؤكد الشيخ يوسف أن العمدة يشترك فى جميع المؤامرات الدنيئة ضد الفلاحين، وأن إرادة الله لا تتحقق إلا عندما يتحرك الناس، ويقررون مصيرهم بأيديهم. ويعارض أبو سويلم اقتراحات الشيخ شناوى، خاصة أن الفلاحين ليس لهم من يمثلهم، وأن العمدة، ممثل السلطة السياسية، لا يملك إلا أن ينفذ أوامر السلطات الاستعمارية،

وهو يقرر ضرورة الصراع باستخدام القوة، فهى السبيل الوحيد لاسترجاع حق الفلاحين فى مياه الرى. ويحدد هذا الموقف وعيه بأوضاع السلطة الحقيقية، وصفاته الشخصية، أى الوضوح والشجاعة التى تقود إلى الثورة، ويؤيده عبد الهادى فى موقفه. وتزداد سرعة اللقطات التى تنتقل من شخص لآخر بما يشى بارتفاع درجة التوتر بين الحاضرين. ويغادر الشيخ شناوى الاجتماع مسرعًا، قائلاً إنهم لا يعترفون بسلطة العمدة، ويتبعه بعض الحاضرين. ويقترح محمد أفندى، المدرس الذى يتميز بطربوشه، والمعطف النظيف الذى يلبسه فوق الجلباب، بالسير فى طريق مزدوج: بأن يقود أبو سويلم النضال، مع السير فى طريق التفاوض، قائلاً: "استمروا فى رى الأرض، وارفعوا المشكلة للمستوى السياسى بكتابة شكوى لوزارة الأشغال، على أن يقوم محمود بك، الذى له علاقات جيدة بالحكومة بتوصيلها". وينصرف الحاضرون بعد الموافقة على هذا الاقتراح، ويدعو محمد أفندى الفلاحين وأبو سويلم للتوجه إلى منزله لحضور كتابته للشكوى هناك.

ويبدأ المشهد التالى بلقطة واسعة تظهر منزل محمد أفندى من الداخل، فنرى غرفة استقبال متسعة، كأنها امتداد للمجال السياسى "الخاص" للمشهد السابق. ويدل الأثاث على السعة النسبية لصاحبها، فالشبابيك تغطيها المشربيات، وتتناثر فيها الأرائك الخشبية على الجوانب، وفى وسطها مائدة أمامها كرسى. ويجلس محمد أفندى على الكرسى، ويقرأ الشكوى التى أتم كتابتها، وبها عبارات منمقة، أعجب بها الفلاحون، ثم يوقعون بأختامهم على الشكوى، حيث لا يعرفون القراءة والكتابة. ثم يشتركون معًا فى الصلاة والدعاء بنجاح الشكوى.

تتبع هذا الحماس العام، صورة الأرستقراطى محمود بك جالسًا فى باحة منزله الإقطاعى، وهو يقرأ بصوت عالٍ شكوى الفلاحين، وهو يهزأ مما جاء بها، وتبين لقطة كبيرة وجه محمد أفندى المتألم لذلك. ويأمر محمود بك العمدة - الذى يقف خلفه، ورأسه محنى، ويداه متقاطعتان علامة الخضوع - بأخذ ورقة بيضاء من على منضدة قريبة، ووضع أختام الفلاحين عليها، حتى يكتب هو عليها شكوى جديدة مكتوبة بشكل

جيد. وينفذ العمدة الأمر فوراً. ويقف محمود بك، وتتسع اللقطة فنرى بعض الخدم وهم ينقلون بعض الأثاث الجديد، وبعض الأعمال الفنية، إلى داخل منزل الإقطاعى، فنكتشف فخامة القصر، ولونه الناصع الذى يواجه منازل الفلاحين الداكنة، كما نكتشف اتساع المزارع المحيطة به. وتكشف لنا هذه المناظر حجم ثروة هذا الإقطاعى القائمة على ملكية الأرض.

ولكن هذه اللقطة تكشف لنا صورة فى غاية الأهمية، تحدد لنا الخيط الأول الذى يقودنا لاكتشاف حقيقة لغز الماء والأهداف الحقيقية وراءه. وفى هذه اللقطة نرى رجلاً مجهولاً بملابس أهل المدن يقترب من محمود بك ويقدم له ورقة كبيرة الحجم، فيلقى هذا نظرة عليها ويدفعها باحتقار قائلاً بلهجة اللوم: "استغرقت عامًا كاملاً لوضع الرسومات لطريق ريفى ...عليك ببذل الهمة". وهنا نكتشف شخصية الرجل، فهو مهندس مكلف منذ عام بوضع الخطط لإنشاء طريق وإبراز طول المدة، ونفاد صبر الإقطاعى، يكشف لنا عن وجود خطة قديمة وضعها، ويتعجل تنفيذها. ولكننا لا نعرف بعد من المستفيد من هذه الخطة، وما مصلحة الإقطاعى فى تنفيذها. وفى اللقطة التالية ينصرف العمدة، ومعه الورقة البيضاء، ويطلب محمود بك من محمد أفندى الذى يستعد للانصراف وراء العمدة بالبقاء لبضع دقائق.

فى دار العمدة – وهى فى الوقت نفسه مقر العمودية يضع العمدة – بمساعدة الشيخ شناوى – أختام الفلاحين على الورقة البيضاء المرسلة من محمود بك. ويثور عبد الهادى على سلبية الفلاحين الذين يختمون على شكوى لا يعرفون مضمونها، ولم تُكتب بعد، وهكذا يبرز إساءة العمدة لاستخدام السلطة، ولثقة الفلاحين، ويقوم الشجار بين العمدة وعبد الهادى، وتجرى وصيفة التى تراقب الموقف من خلال شباك جانبى، إلى الحقل لتخبر والدها بما يحدث.

تعقب صورة وصيفة لقطة متوسطة، تبين محمد أفندى فى وسط ميدان القرية، حيث مركز السوق، والاتصال بين الفلاحين، وهو يهاجم موقف العمدة ليبرز وضعه الجديد ممثلاً للفلاحين الذى أسبغه عليه محمود بك. وتتلخص خطة محمود بك – فى

الواقع – فى اللعب على الطموح الكامن لمحمد أفندى فى التقرب من السلطات، وهو الطموح الشائع بين المتعلمين الذين يمثلهم، وذلك بدعوته لمرافقته فى مهمة توصيل شكوى الفلاحين بشأن المياه إلى الجهات العليا. ويقر محمد أبو سويلم – بقدر من الشك – هذه "المهمة"، وهو يتعجب من هذا التغيير المفاجئ فى موقف الإقطاعى من الفلاحين، والذى يخفى حقيقة سياسته تجاه الفلاحين. ويشجع الشيخ يوسف شعور محمد أفندى بالفخر، فى حين يسخر منه علوانى قائلاً: "سيقابل رئيس الوزراء شخصيًا، هو اللى حيرجع لنا المياه!"، وهذه السخرية تكشف شكوك الفلاحين التقليدية فى أسلوب اتخاذ القرارات فى الإدارة الاستعمارية، وذلك من واقع خبرتهم السابقة بعدم اهتمامها بالمصالح الوطنية. أما الشيخ يوسف، الذى يميل دائمًا للأساليب الهادئة والتفاوض، فيؤنب علوانى بشدة على شكوكه.

وتعبر أغنية حماسية للمجموعة تصاحب رحلة محمد أفندى إلى محطة السكة الحديد لمصاحبة محمود بك إلى العاصمة عن تجدد الأمل، ويتبع دياب الحمار الذى يركبه شقيقه محمد أفندى إلى المحطة. وفى هذا المشهد نلاحظ مبنى الإقطاعية المحاط بالحقول الواسعة، حيث تترعرع النباتات التى تحصل على الكفاية من المياه. وهنا نعود للتساؤل المتكرر حول مشكلة المياه، فيسأل دياب أخاه: "لماذا تتوفر المياه فى حقول محمود بك، وحقولنا تموت من العطش؟"، وهذا السؤال يثير التفكير فى أوضاع الفلاحين، واحتكار الإقطاعى للمياه، وهو يدفع فى الوقت نفسه القصة التى تتمحور حول مشكلة المياه والتحرك من أجل حلها. ولكن محمد أفندى يثور ضد هذا الحسد لمحمود بك، قائلاً "إنه يقدم خدمة للقرية"، مدافعًا بذلك عن حليفه الجديد.

وفى المحطة، حيث يقف محمود بك محاطًا برجاله وأتباعه، أى العمدة والخفراء، يعطى رقم تليفون إلى محمد أفندى للاتصال به فى العاصمة، "فى حالة ما إذا تهت فى مصر!" ويركب محمود بك فى الدرجة الأولى فى حين يتجه محمد أفندى إلى عربة فى المؤخرة. ونلاحظ هنا أن الحديث عن "توهان" محمد أفندى فى العاصمة، يشير إلى المآسى التى تنتظرنا فى ما يتلو من الصور والمواقف.

وفى المشهد التالى، نرى محمد أفندى فى مدخل فندق متواضع فى القاهرة، وهو يحاول الاتصال بمحمود بك بالتليفون، ولكنه لا ينجح. وتظهر لنا لقطات كبيرة: شوارع العاصمة وهى هائجة بمشاعر الغضب للطلبة الذين يتظاهرون ضد الاحتلال البريطانى، وهم يتعرضون للضربات الدموية للجنود الذين عبأهم المحتل. ويخطف أحد الجنود التليفون الذى يحاول محمد أفندى استخدامه، ليطلب مزيداً من القوات لقمع المظاهرات الطلابية. وتظهر لنا لقطات موازية فى القرية، تنزل من أعلى إلى أسفل تبين آثار الجفاف على مزروعات الفلاحين، والأرض العطشى، وتتناوب معها لقطات عامة للفلاحين الثائرين لنقص الماء، ويسأل بعض الفلاحين دياب، إن كانت هناك أية أنباء من العاصمة حيث يوجد أخوه.

ويجب أن نلاحظ أن مرور الوقت الذى نلاحظه فى توهان محمد أفندى فى شوارع العاصمة الهائجة بمظاهرات الطلبة ضد المحتل البريطانى، مع طول فترة تعطل الفلاحين بسبب نقص المياه رغم عطش المزروعات، يشير إلى عجز الرجال عن الربط بين مظاهر المأساة التى تهدد الوطن بكامله، وبين أسبابها المحلية حتى يوحدوا تحركهم الثورى سواء على المستوى الوطنى أو المحلى.

لقطة عامة، تبين محمد أفندى فى أعقاب المظاهرات التى تجوب الشوارع، وتحمل لافتة فوق رأسه الشعار "يسقط الاحتلال الإنجليزى"، وجنود يحاولون تفريق المتظاهرين بالقوة، وتسمع أصوات إطلاق الرصاص، ويتعرض محمد أفندى للتفتيش. وأخيراً يقابل محمد أفندى محمود بك فى أحد المقاهى، وليس فى مقر الوزارة. وفى المقهى، نرى صورة جانبية لمحمود بك جالساً أمام مرآة جانبية تُظهر عدة صور لوجهه، بما يوحى بشخصية منافقة، متعددة الوجوه، ينتظر منها الخيانة. ويعطيه محمد أفندى مبلغًا من المال مؤكداً أنه يدفعه من جيبه الخاص، ولكنه سيجمع من الفلاحين مبلغًا مناسبًا لمجهوداته عندما ينجح فى حل مشكلة المياه مع الحكومة، ويضع محمود بك المبلغ فى جيبه دون خجل. ويبين تصرف محمد أفندى عقليته التى تقبل تقاضى الثمن فى مقابل تحقيق الخدمات، مع الادعاء بالبراءة فى الظاهر. وهكذا ينسحب من النضال

الثورى من أجل الحقوق المشروعة والقيم الأخلاقية، ويحوِّل القائمين معه من مناضلين من أجل المصلحة العامة إلى تجار يعملون من أجل الربح. ويخبر محمود بك محمد أفندى أنه قابل رئيس الوزراء فعلاً، وأنه سلمه طلبًا لإنشاء طريق ريفى، وليس شكوى بخصوص الماء، ثم يرسم له على قطعة من الورق خريطة للقرية والطريق الذى يخترقها، والجهات التى يربط بينها. وتظهر على الخريطة نقطتان تمثلان مناطق السلطة السياسية، فالطريق يربط بين الإدارة الإقليمية للقرية ممثلة فى المركز، وبين السلطة الإقطاعية ممثلة فى الديوان الجديد لمحمود بك. ويسأل محمد أفندى: "وما مصير الأراضى التى يمر بها الطريق؟" والإجابة: "ستتلف من أجل إنشاء الطريق". فيهب محمد أفندى واقفًا دلالة على الغضب، ولكن وجهه يظهر فى المرآة الثلاثية بنفس الطريقة التى بدا بها وجه محمود بك من قبل، مما يجعلنا نلاحظ التشابه بين هاتين الشخصيتين فى العمل بوجهين، والخلط بين السلطة والربح الشخصى الذى يدفعهما لتصرفات لا تقبلها مبادئ الأخلاق، أو الترابط الاجتماعى، وبالتالى للتحالف ضد مصالح الفلاحين العادلة. ويقول محمد أفندى بغضب: "مشروع الطريق هذا سيضيع أرضى وأراضى الفلاحين، أرجوك يا محمود بك، الفلاحين ينتظرون الماء". وهذا يوضح استعادة الوعى الفلاحى وقيمة الأرض، ولكن محمود بك يطمئنه قائلاً: "الطريق سيجلب المدنية إلى القرية: كالكهرباء، والتقدم الفنى، خليك جنبى، وستكون النهاية طيبة، أنت تعرف أن كل شىء له ثمنه، ويمكننى التدخل لإبعاد الطريق عن بعض الأراضى، وأنت رجل متعلم، ويمكنك إقناع الفلاحين بالمزايا التى سيجلبها الطريق."

وهذا الموقف يفسر أسلوب الخداع لهذا الأرستقراطى الإقطاعى، فبشق هذا الطريق حقق هدف الإدارة الاستعمارية فى استكمال سيطرتها على الريف، وتأكيد سلطتها المركزية، وفى الوقت نفسه أكد محمود بك تحالفه مع الحكومة الاستعمارية، وتثبيت سلطته السياسية على القرية ممثلاً للدولة، يستمد سلطته منها.

وهكذا أضاف إلى موارده المالية موارد سياسية، تتمثل فى قيمة قانونية راجعة إلى قدرته على تحديد ما هو شرعى وما هو غير شرعى؛ أى استمرار ملكية الفلاحين

للأرض أو إلغائها، وبالتالى استحوذ على الحق فى الحكم على الفلاحين بالحياة أو الموت. ويغادر المقهى تاركًا محمد أفندى مع خريطة الطريق التى تمثل المأساة التى حلت بالفلاحين، حيث تخرب أراضيهم. وهذا المثقف الذى اشترك دون قصد فى خيانة الإقطاعى، يساهم بتصرفه فى إلغاء مصداقية الصفة التمثيلية للمثقفين الوطنيين، واستيعاب الوعى الجماعى لذلك.

وحتى لا يتحمل المسئولية عن هذه الخيانة التى اشترك فيها بدون وعى، يلجأ محمد أفندى إلى عمه الشيخ حسونة وهو ناظر مدرسة فى العاصمة، فيقابله فى مسجد السلطان حسن عند صلاة العشاء. وفى هذا الجو المقدس يلوم الشيخ حسونة ابن أخيه لموافقته على لعبة العمدة الذى سمح بجمع الأختام ليوقعوا بها على ورقة بيضاء للمخادع محمود بك بتحويل شكوى الفلاحين من أجل الماء - وهو المطلب الذى عبأوا صفوفهم من أجله - إلى طلب رسمى لإنشاء طريق، وقال الشيخ حسونة: "لا يمكننى عمل أى شىء وحدى، لا بد من إجماع الفلاحين كرجل واحد، والتحرك معًا لإنقاذ أرضهم من الدمار." وهو بهذا يؤكد المبدأ الثورى إلى التحرك الذى أكده محمد أبوسويلم من قبل، وتنخفض الإضاءة بسرعة بعد هذا القول، لتعبر عن عمق المأساة التى تهدد مصائر الفلاحين.

وفى المقابل، نرى الفلاحين فى لقطة نهارية مجتمعين فى مجالهم الحيوى، وهو الأرض، يقررون التحرك، كما لو كانت الروح الثورية قد استغلت ضوء النهار لدفع طاقة النضال. ويقف محمد أبو سويلم فى وسط الفلاحين، يقترح عليهم أن يرووا الأرض لمدة عشرة أيام بدلاً من خمسة كما كانت تعليمات الحكومة فى السابق. ويرى الفلاحون أن هذه المدة لم تعد تكفى لإطفاء عطش الأرض، وفى لقطة متوسطة، نرى دياب يزيل حاجزًا من الطين ليحول الماء من حقل عبد الهادى إلى حقله، وتنشب مشاجرة بين الرجلين، ويشترك فيها فلاحون آخرون، فى حين يراقبهم أبو سويلم فى أسى، وتتوقف المشاجرة بسبب حادثة مؤلمة، فقد سقطت بقرة أبو سويلم فى بئر الساقية، وتصرخ زوجته طالبة النجدة. ويهرع عبد الهادى نحو البئر، يتبعه دياب، وبفضل جهدهما - ومعهما آخرون من الفلاحين - تنجح البقرة فى الخروج من البئر.

ويهنئ الجميع أبو سويلم. ويقرر عبد الهادى تحدى السلطة الاستعمارية بفتح المسقاة لرى كل الأراضى، وتزداد كميات الماء، ويبدأ جميع الفلاحين فى إنقاذ زراعاتهم من العطش، ونستمع لكورس المقدمة، يصاحب العمل النشيط للفلاحين لإنقاذ الأرض، مبرزًا مقدار الجهد الذى يبذلونه ضد المصائب الطبيعية، وضد الاستغلال الاستعمارى. وهذا اللحن المصاحب يذكر بارتباطهم العضوى بالأرض، التى تعنى الحياة لهم.

وفضلاً عن ذلك، فإن حادثة سقوط البقرة، تكشف أن الفلاحين - سواء فى خلافاتهم أو فى تضامنهم - دافعهم هو حبهم للأرض، ورغبتهم فى حمايتها، وحماية العناصر المكملة لها بما فيها ماشيتهم مهما كانت صعوبة الظروف التى تقابلهم. وهى تكشف كذلك استعداد الفلاحين لتنظيم أمورهم بأنفسهم، والدفاع عن مصالحهم معًا. ويسمح تنظيمهم الاجتماعى الذى يتخذ شكلاً من الاستقلال الجنينى بالنسبة للسلطة الاستعمارية، يتوقع أن يتحول إلى قوة يُخشى أمرها عندما تنضج ظروف الثورة الكامنة.

صورة فى مقابل صورة تؤكد الاتفاق بين وصيفة وعبد الهادى لزيادة حدة التحرك الثورى، وصورة متحركة للأمام تُظهر فلاحة تنشر خبر قرب وصول الشيخ حسونة من العاصمة، مما يؤكد تضامن العاصمة مع القرية، وفى المقابل، يعنى إبلاغ محمد أفندى لأبوسويلم بخيانة محمود بك، قرب انفجار الكارثة، حيث يستنتج أبو سويلم: "يعنى الأرض ضاعت". وينصرف محمد أفندى تاركًا أبو سويلم يستوعب حجم المصيبة، ويقيِّم تطور الأحداث حتى هذه اللحظة، بالمقارنة بين مطالب الفلاحين، وأهداف الحكومة التى تعمل لتحقيق استراتيجية مختلفة، ويقول : "الفلاحون عايزين الأرض، والأرض عايزة المية، والمية عايزة واسطة، والوسيط عايز علاقة مع الملك يستمد منها السلطة، والملك عايز يغتصب أراضى أكثر، واستغلال أكثر لتوسيع مملكته على حساب الفلاحين وكل الغلابة." كما يشرح أن هذه الآليات قديمة مما يفسر تكرار إشكالية الأرض واغتصابها من الفلاحين من فترة إلى أخرى، ويقول لعبد الهادى: "دى حكايتنا مع محمود بك، وحكاية أجدادنا مع أجداده".

وحتى الآن كان هناك خطان لسير الأحداث: التساؤل المتكرر حول اللغز المختفي وراء مشكلة الماء، والنضال من أجل حماية الأرض من العطش، وبعد انكشاف سر مشكلة الماء يتجه الفيلم للنهاية عبر النضال ضد اغتصاب الأرض.

وتبدأ عمليات الانتقام، فقد أبلغ العمدة المأمور بأسماء: محمد أبو سويلم، ودياب، وعبد الهادي، والآخرين الذين تحدوا أوامر السلطات الاستعمارية، فيأمر هذا الأخير بنقلهم إلى السجن في العاصمة. وتظهرهم لقطة متعمقة راكعين، وأيديهم مقيدة بحبل إلى الخلف أمام منزل العمدة، الذي يقف أعلى السلم ناظرًا إليهم بشماتة، ثم يُنقلون إلى المدينة، فنراهم في لقطة متحركة، يسيرون واحدًا وراء الآخر في الطريق القريب من قصر محمود بك الذي سببت خيانته المأساة التي يعانون منها.

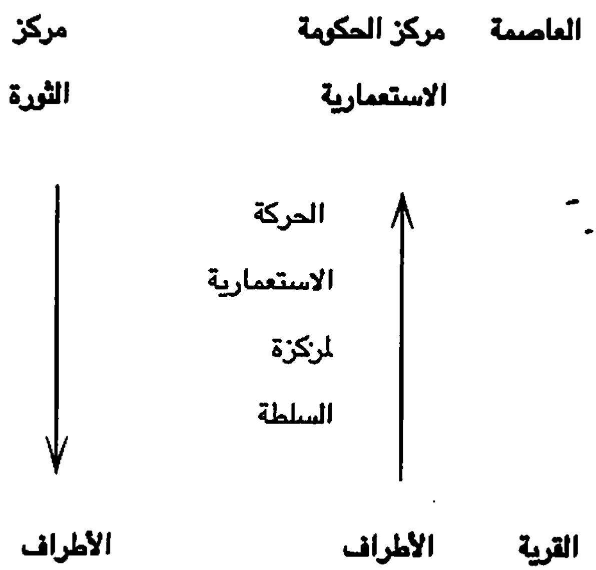
وفي الزنزانة داخل أحد السجون، يتعرضون لجميع أشكال القهر والإهانة، ونسمع ضجة وحركة حادة خارج الزنزانة، تقطع لقطة لجندي يحلق شارب أبو سويلم، وهو نوع من الإهانة، بهدف تحطيم صورة قائد الجماعة.

وتصل أصوات المتظاهرين الذين يهتفون: "يسقط الاحتلال البريطاني" إلى الزنزانة، فيقف عبد الهادي وينظر من خلال قضبان بابها ويرى وصول أعداد كبيرة من المتظاهرين الذين يوزعهم السجانون على الزنازين التي امتلأت بهم، وفي الطرقات، بل حتى على السلالم. وهكذا يصير السجن قاصراً عن احتواء الغضب الثوري، ولا يستطيع التقليل منه.

ويسأل عبد الهادي عن الأوضاع فيجيبه أحد الجنود بأن السلطات أمرت بإخلاء الشوارع من المتظاهرين لمرور موكب رئيس الوزراء، فيقول عبد الهادي: "ولكن رئيس الوزراء لن يمر إلا بعد يومين، فلماذا تحبسونهم من اليوم؟"، وهذا الحدث يوضح عجز الحكومة الاستعمارية عن إبقاء العاصمة تحت سيطرتها، وعلى زيادة حدة النضال الثوري، فالمظاهرات، والإضرابات، تشل النشاط في العاصمة، لدرجة أنها تعوق مرور رئيس الوزراء في الشوارع.

وهذا الاتصـال الأول لعبد الهـادى بالعاصمة عن طريق عالم السجن، يسمح بنقل هدف النضـال فى العـاصمـة، وهو تحـرير مصـر من الاحتلال البـريطانى إلى القرية في الأطراف، وهذا الأسلوب للاتصـال بين المدينة والقرية، لنشر الأخبار بالطريقة البدائية من الفـم إلى الأذن، يناسـب القرية حيث أغلبية السكان من الأميين كما يوضـح الفيلم.

وبهذا التحليل يمكننا، متابعة زمن الأحداث، وتسلسل الوقائع من ملاحظة حركتين رأسيتين متضادتين، تحركهما استراتيجيتان مختلفتان، كما يوضح الرسم التخطيطى التالى:



الشكل رقم ١: العلاقات بين المركز والأطراف.

ويوضح هذا الرسم أنه إلى جانب استراتيجية مركزة السلطة التى تحدد علاقة الأطراف بالمركز الاستعمارى الذى يحتكر أساليب القهر والتحكم فى السلطة، تظهر إستراتيجية، تعمل على نشر الوعى وتأكيد لامركزية المثل الأعلى الثورى، عن طريق بث

روح الاستقلال، والقدرة على اقتلاع سلطة الاستعمار، من العاصمة إلى الأطراف. وبعبارة أخرى، يظهر إلى جانب شكل التنظيم الاستعمارى لتبعية الدولة لحكومة أجنبية ، شكل آخر وطنى ، يمهد لبناء دولة مستقلة ذات سيادة .

وفضلاً عن ذلك، يحصل عبد الهادى من اتصاله بالعاصمة على درس عملى، وهو: إذا كان التحرك الثورى للطلبة عن طريق المظاهرات، قد نجح فى زعزعة الحكومة الاستعمارية، وتعطيل حركة رئيسها، وأبرز فى الموقف السياسى مطالب التحرر والاستقلال الوطنى، فإن الفلاحين يستطيعون أن يلغوا قرارات الحكومة الاستعمارية ببث الفوضى، والتحرك المنظم ضد إنشاء الطريق الذى سيدعم من سلطتها.

فى المشهد التالى نرى وصيفة واقفة أمام منزلها، وتسأل محمد أفندى إن كان قد اتخذ بعض الإجراءات للإفراج عن أبيها أبو سويلم، وعبد الهادى، ودياب شقيقه هو، فيخبرها أنه سيتوجه إلى محمود بك، ليطلب تدخله لدى السلطات بشأن هذا الأمر، فى مقابل مبلغ من المال. وتظهر لقطة كبيرة يد محمد أفندى ممسكة بحافظة نقوده، وهكذا نتبين أن علاقته بمحمود بك يحكمها المنطق التالى: من يملك سلطة سياسية، يبيعها لمن يملك الموارد المالية لدفع ثمنها، ويبرز هذا المشهد خطورة احتكار السلطة وآثاره الضارة على النشاط الثورى.

ويتبادل مع هذا المشهد مشهد الشيخ حسونة الذى وصل إلى القرية، ويمر على مساكنها لطمأنة النساء اللاتى سُجن أزواجهن، وهو يطمئن وصيفة ووالدتها بأن العدالة ستنتصر، وأن العمدة سيدفع يومًا ما ثمن مؤامرته ضد الفلاحين.

وحيث إن منزل أبو سويلم هو مركز وقوع المصائب، وفى الوقت نفسه نقطة انطلاق العمل الثورى، تقرر ابنته وصيفة مدفوعة بما قاله الشيخ حسونة، أن تعاقب العمدة. فنراها فى لقطة متحركة عرضية تتجه بخطى واثقة، نحو منزل العمدة، ويتبعها عدد من النساء متشحات بالسواد، دلالة على الحزن والتمرد. ووصيفة تسأل العمدة بغضب عن الدافع وراء تحمسه ضد والدها وبقية السجناء من الفلاحين. فيجيب العمدة قائلاً: "وصيفة أنت جميلة ومشاكسة مثل أمك!" فتمسك وصيفة الغاضبة

كيسًا من السماد البلدى، وتقلبه فوق رأس العمدة، وتدفع هذه الحركة بقية النساء لمهاجمته. وتزيد هذه الحادثة من التقليل من سلطة العمدة. ويقوم الخفراء بتفريق النسوة.

فى الفجر نرى أبو سويلم وبقية السجناء يعودون للقرية، وينشر علوانى الخبر، وهذا يشير إلى فجر جديد للأمل، ويندفع الشيخ حسونة، والشيخ يوسف، وآخرون من الفلاحين لاستقبالهم، ويعود السجناء الذين يعانون من الصدمة - وخاصة أبو سويلم الذى يخبئ شاربه المحلوق بطرف كوفيته خجلاً من منظره - إلى منازلهم. ويجرى دياب وحده نحو حقله ليطمئن على حالة مزروعاته، ونراه يلمس أوراق النبات بحنان، ويقبض على حفنة من التراب، ويضمها إلى صدره، وتؤكد هذه اللقطة الارتباط العضوى للفلاح بالأرض.

أبو سويلم يجلس مختفيًا فى حقله، ويرسم دائرة على الأرض، ثم يمسحها على الفور، دليلاً على تدهور روحه المعنوية بعد السجن. يقترب منه الشيخ حسونة ليهدئ من روعه، يتبعه دياب، ومحمد أفندى، وهو يذكره بأيام مشاركتهما فى ثورة عام ١٩١٩، التى قادها سعد زغلول، الزعيم الوطنى للثورة ضد الاحتلال البريطانى، وسجنهما بسبب اشتراكهما فى النضال. ونضيف هنا أن الشيخ حسونة، ومحمد أبو سويلم، والشيخ يوسف يستمدون الحق فى القيادة من هذا التاريخ النضالى. وفى صورة مقابل صورة نرى موقفى أبو سويلم والشيخ حسونة من الحدث، يقول الشيخ حسونة: "الزعماء الكبار مثل عرابى، ومصطفى كامل، وسعد زغلول سجنوا هم أيضًا" فيجيب أبو سويلم: "ولكن تلك كانت ثورة وقضية كبرى، وهزمنا فيها وسجنا" يجيب الشيخ حسونة: "بالأمس كانت الثورة، واليوم الأرض."

وتشير مجادلة الشيخ حسونة لعدم الوضوح الفكرى والأيديولوجى لأغلب المثقفين، الذين يمثلهم، والذى يمنعهم من التفرقة بين هدفين مختلفين، يسيران فى ذات الاتجاه الثورى، وهما: الثورة من أجل تحرير الأمة من الاحتلال البريطانى، والارتباط بالأرض، وهو أساس بقاء الأمة. وهذا النقص فى الرؤية الأيديولوجية الذى يجمع مشاكل الأمة، والمميز للمثقفين، سيضر بالتحرك الثورى، كما سنرى فيما بعد.

وكالعادة يظهر طفيليون، يستفيدون من مصائب الآخرين؛ إذ يظهر مشعوذ يدعى الدين، اسمه شعبان، كان مختفيًا منذ زمن، ويستعلم من خضرة التى يستغل جهلها، عن حالة جميع من لهم دور فى القرية وعن موقفهم من قضية الأرض، وذلك بناء على طلب العمدة، وهكذا يعرف أنهم مصممون على متابعة النضال للمحافظة على أرضهم.

وتزداد وتيرة العقوبات، حيث يكشف المشهد التالى عن جثة خضرة مقتولة، ووجهها مشوه، على حافة الترعة بجوار القرية، ويتجمع الرجال فى هذا المكان، ويتهم العمدة علوانى بارتكاب الجريمة، فهو يمثل هدفًا سهلاً لمن يدبر المؤامرات ضد الفلاحين، فهو مثل خضرة لا يملك أرضًا ولا أى موارد. ويثور عبد الهادى قائلاً: "ليه علوانى؟ القاتل يمكن أن يكون أى واحد." وهذا المشهد يعطى فكرة مسبقة عن النهاية المأساوية للفيلم، حيث نرى النضال غير المتكافئ للفلاحين ضد قوات تملك سلطة القهر التى تسمح لها بتحقيق أهدافها.

وتظهر لقطة متعمقة محمود بك جالسًا فى شرفة قصره، يتفرج على علوانى وهو مقيد على الأرض، وأحد الخفراء يضربه بقسوة، والعمدة يضحك ساخرًا منه، ونرى فى الخلفية بعض العمال ينقلون قطعًا من قضبان الحديد، وفى لقطة قريبة نرى يدًا تمسك بشاكوش وتدق قضيبًا فى الأرض. ثم نرى المهندس الذى رأيناه من قبل، يتقدم إلى محمود بك ليبلغه بأن قطع القضبان المستخدمة لتحديد مسار الطريق موجودة على الكوبرى الذى يعبر الترعة. ويأمره محمود بك بسرعة إنجاز العمل فى الطريق الذى "يجب أن يوصل الضيوف القادمين من العاصمة لباب السراى مباشرة."

بعد ضرب علوانى ووصول المواد اللازمة لبناء الطريق، تأكد الفلاحون من مصير أراضيهم، ونراهم مجتمعين حول الشيخ حسونة، ومحمد أبو سويلم، فى منزل محمد أفندى، ويخففون من آلام علوانى، ويحاولون إيجاد مخرج من مأزقهم، يقول عبد الهادى: "قتل خضرة، وضرب علوانى، مؤامرة بين العمدة والمجذوب شعبان، لتخويف الفلاحين، والتحضير لشق الطريق." ويضيف أبو سويلم وظهره موجه للمجتمعين: "الأرض ضاعت يا رجالة"، ولكن الشيخ حسونة يلومه على هذا الاستسلام، وينتهز أبو

سويلم الفرصة ليحدد أوضاع القادة التقليديين للقرية، والدور الذى ينتظره منهم الفلاحون قائلاً: "الشيخ حسونة ترك البلد، واشتغل ناظر مدرسة فى البندر من أجل المركز الاجتماعى والمرتب المجزى. والشيخ يوسف فتح البقالة، وبيكسب من مبادلة إنتاج الفلاحين بالاحتياجات الصغيرة، وأنا (مسنداً رأسه لقضبان النافذة)، أنا ساكت ومستسلم." ثم يتجه بقوة الشيخ حسونة، ونرى لقطة قريبة لوجه هذا الأخير بادياً عليه الألم للحديث عن حالة الاستسلام التى وصلوا إليها جميعاً، ويمضى أبو سويلم قائلاً: "كنا ننتظر منك يا شيخ حسونة أن تحيى فينا الأمل فى القتال والانتصار كالماضى، لقد حاربنا معك فى الشام، وكنا رجلاً واحداً، ونفذنا توصياتك فى الانتخابات الماضية، ولكن النتيجة كانت فضيحة، كنا ننتظر منك أن تنفخ فينا روح الثورة، فما هى توصياتك؟، أن نستشير العمدة!" يجيب الشيخ حسونة: "العمر له أحكامه".

ويتجه أبو سويلم فجأة إلى دياب، وعبد الهادى، وعبد الرحمن، ويشير إليهم قائلاً للشيخ حسونة: "دا هو الجيل الجديد، حنكلفهم بإيه، إحنا الكبار؟" ويقترب الشيخ حسونة من أبو سويلم، ونرى وجهه المنفعل فى لقطة قريبة، وهو يصالحه، ويشكره لأنه حرك فيه روح الشباب الثورية، ويعد بأن يبقى فى القرية من باب التضامن مع الفلاحين فى نضالهم للحفاظ على حقهم المشروع فى ملكية الأرض، وهذا الوئام بين القائدين الوطنيين يثير فى عبد الهادى شعوره بالمسئولية نحو الجماعة، ويقترح على المجتمعين إلقاء قضبان الحديد التى ستستخدم لتحديد الطريق فى الترعة. ويدل موقفه على تصميمه على السير فى طريق الثورة.

وعلى العكس مما تتوقعه الإدارة الاستعمارية، تزداد حدة التمرد، وتظهر لنا لقطة واسعة، الفلاحين مجتمعين فوق الكوبرى، ويلقون بقضبان الحديد فى الترعة بكل حماس. ويلحق بهم الشيخ يوسف، ويبلغهم بأن العمدة قد توفى فجأة، عندما سمع بما يفعلونه فوق الكوبرى، وبهذا العمل يطبق عبد الهادى الدرس الثورى الذى تعلمه عندما اتصل بالعاصمة، فقد نجح فى تقويض سلطة العمدة، الممثل المحلى للحكومة الاستعمارية بتعطيل أعمال إنشاء الطريق، ورفض تنفيذ أوامر هذه الحكومة، وفضلاً

عن ذلك فهذه المقاومة الجماعية تؤكد روح الاستقلال، وإمكانية الانتصار على السلطة الاستعمارية بتضامن الفلاحين فى النضال.

ومع ذلك فهذه السلطة كانت تخبئ لهم مزيداً من إجراءات القهر؛ فقد أرسلت لهم قوات الهجانة فى عصر اليوم التالى، فهاجموا الفلاحين، وطردوهم من العمل فى الحقول بضرب السياط. ويؤكد وصول الهجانة تصلب إجراءات القمع، ويتجمع الفلاحون أمام منزل أبو سويلم، وتظهر لقطة متوسطة، الهجانة ينزلون من على ظهور الإبل، ويأمرهم قائدهم بأن يلزموا الفلاحين بيوتهم. ومهمة قوات الهجانة المسلحين هى فرض الهدوء بالقوة على الفلاحين حتى يمكن البدء فى أعمال إنشاء الطريق.

فى لقطة قريبة نرى وصيفة على عتبة منزلها تستعد لمغادرته، ويسألها أحد الهجانة بغلظة عن سبب خروجها، فتشرح له أنها ذاهبة لجارتها أم عبد الهادى، لتقترض منها بعض الدقيق لأن المنزل خالٍ منه. ويخرج أبو سويلم ويأمرها بالدخول للمنزل فوراً، ولكن رئيس الهجانة يسمح لها بالذهاب، ويكلف أحد رجاله بمرافقتها. وعلامة على الامتنان يدعوه أبو سويلم لشرب الشاى، ويعرف منه أنه بربتية صول وأن اسمه عبد الله، ويعاتبه قائلاً: "أنتم هنا لضربنا، والمساعدة على انتزاع أرضنا." فيجيبه: "هى الأوامر، ونحن أيضًا ضاعت أرضنا، وبيوتنا بسبب مشروع خزان أسوان."

وهذه الإشارة تسمح بالمقارنة بين مشروعين للتحديث، يخضعان لأهداف استراتيجية مختلفة. والمشروع الحالى يعود لفترة توقيع معاهدة عام ١٩٣٦ مع الاحتلال البريطانى، فتحت مظهر التحديث، تتوسع الحكومة فى بناء الطرق التى تربط العاصمة بالأقاليم بحجة توصيلها بمظاهر المدنية والتقدم، والهدف الحقيقى هو تأكيد السيطرة الاستعمارية ، بتوفير الطرق الحديثة التى تربط الأقاليم بالمركز بطرق مرصوفة يستطيع جيش الاحتلال قطعها بسرعة ، دون الاهتمام بالحقوق الشرعية للمواطنين ، والمشروع السابق فى المقابل يزيد من كمية المياه المتاحة للرى بالتعلية الثانية لخزان أسوان، وقد سمحت الزيادة فى مياه النيل بالتوسع فى الأراضى المزروعة.

وقد جرى ذلك لمصلحة كبار ملاك الأرض، وبدون مراعاة مصالح فلاحى بلاد النوبة الذين اكتفت الحكومة بدفع التعويضات المالية عن أرضهم الغارقة، وفقدوا بذلك مورد حياتهم الحقيقى. ويشير أبو سويلم إلى ذلك عندما يقول للصول عبد الله: "خزان أسوان سمح بالتوسع فى الأرض الزراعية، وبذلك ضمن للفلاحين العمل وحماهم من الحاجة." ويقتنع الصول عبد الله بهذه الحجة، وإن كان لا يعترف بذلك لأبو سويلم (الذى تجاهل فى الواقع حقوق فلاحى بلاد النوبة الذين غرقت أراضيهم)، وتثبت تصرفاته فيما بعد هذا التغير فى موقفه. وفى الواقع فإن ظروف هاتين الشخصيتين تقربهما من بعضهما البعض رغم اختلافهما العرقى، فكلاهما ضحية لاستغلال القوات الأجنبية لوطنهما، وأداة لهذا الاستغلال فى الوقت نفسه.

ويؤذن حلول قضية انتزاع الأرض بقرب النهاية المأساوية للفيلم. يوصل عبد الهادى وصيفة إلى منزلها، وفى لقطة تجمعهما معًا يقترح على أبو سويلم الحصول على السلاح للدفاع المسلح عن الأرض. ويوافق أبو سويلم مباركًا بذلك ضمنيًا التحالف بين القوتين الثوريتين المتمثلتين فى عبد الهادى ووصيفة، ويقول بابتسامة تدل على الرضا: "اتفقتم معًا على المقاومة، ورتبتم الأمور من ورايا!"

ويبدأ المشهد التالى بانفجار المأساة فيقاطع الشيخ حسونة الشيخ يوسف أمام باب سراى محمود بك، والنظرة المتبادلة بينهما تنبئ بخيانتهما القادمة، ويختفى الشيخ يوسف. ويواجه الشيخ حسونة محمود بك الذى يجلس على كرسى ملوكى، ويقول له بلهجة آمرة، يستمدها من شرعية الحقوق التى يدافع عنها: "عليك وقف العمل فى هذا الطريق الذى سيخرب بيوت الفلاحين بحرمانهم من أرضهم." فيجيب محمود بك: "هذه أوامر الحكومة." يرد عليه الشيخ حسونة: "هذه أوامر القصر والمحتل البريطانى والحكومة الاستعمارية، وحلفائهم، وأنت منهم، الذين يتآمرون على الفلاحين البؤساء". وفى لقطة قريبة، نرى محمود بك، وظهره متجه للشيخ حسونة، وهو يغسل يديه فى طست يحمله خادم، علامة على غسل يديه من الخيانة، ويقول للشيخ حسونة وما زال ظهره متجهًا إليه دلالة على الاحتقار: "أنت ثورى كبير يا شيخ حسونة، وكلامك

سيسبب لك المتاعب. وعلى أى حال، فمشروع الحكومة سينفذ، رضيت أم لم ترضَ، ولن يعوقه شيء. أما صاحبك الشيخ يوسف سأزكيه لمنصب العمدة، وكذلك سأتدخل لدى السلطات للابتعاد عن أرضك." وتبين لقطة قريبة لعينى الشيخ حسونة، استسلامه لهذا الحل الوسط الذى يقدمه محمود بك.

وفى المشهد التالى نجد الشيخ حسونة فى مقر الحكومة الاستعمارية المحلية يتفاوض مع المهندس على الابتعاد عن أرضه، ويوافق المهندس على ذلك، ويطلب منه كذلك الابتعاد عن أرض صديقه أبو سويلم، ولكن المهندس يشير له على خريطة المشروع المعلقة أمامه، ويريه التعرجات التى أُدخلت على مسار الطريق لتفادى أراضى الفلاحين الذين طلبوا تدخل بعض أصحاب النفوذ لمصلحتهم، ويقول: "لا يمكن لأحد غيرك الحصول على هذه الموافقة". وهذا المشهد يوضح أن نظام احتكار السلطة - الذى فرضته الإدارة الاستعمارية يؤكد معايير تبادل المنافع، والخسة، والربح الشخصى - أساس لقواعد اللعب التى تنظم العلاقة بين الفلاحين والسلطة الاستعمارية. وتصرفات الشيخ يوسف، والشيخ حسونة، تضر بنضال الفلاحين، وهى تدل على استعداد القادة الوطنيين التخلى عن النضال الثورى بمجرد أن لا تُمس مصالحهم المعنوية أو المادية، التى تضمن استمرار أرباحهم والتوسع فيها. ويبرز الفيلم بهذه التصرفات مواقف القادة الوطنيين لمصر المعاصرة، الذين حولوا الخدمة السياسية من دورها فى خدمة الجماعة إلى خدمة مصالحهم الذاتية، وهذه المواقف وغيرها، ساهمت فى هزيمة عام ١٩٦٧.

ويزرع العمال بعد ذلك القضبان التى تحدد الطريق المار فى أرض أبو سويلم، وتهرع وصيفة تطلب العون من عبد الهادى الذى يطمئنها قائلاً إنه ينتظر الشيخ حسونة الذى سيجد لهم الحل، ولكن آمالهما تبددت، فقد علما من دكان الشيخ يوسف، مركز تبادل المعلومات فى القرية - عن خيانة الشيخ حسونة. وتلى ذلك لقطات متوسطة متبادلة، فنرى خروفًا مذبوحًا معلقًا من سقف الدكان، والعمال الذى يعملون فى إنشاء الطريق يقبلون على شراء البضائع فى مقابل النقود، والشيخ يوسف يرفض طلب إحدى الفلاحات لشراء بعض الأشياء مقابل منتجات، وهو يؤكد بذلك نظام التبادل

النقدى، ويقدم الخفير عبد العاطى استقالته ، احتجاجًا على طمع الشيخ يوسف الذى صار العمدة الجديد. ويقدم الصول عبد الله نقودًا للشيخ يوسف ثمنًا لما تطلبه الفلاحة المسكينة، ولكن عبد الهادى يتدخل دفاعًا عن كرامة الفلاحة. ويثور الشيخ يوسف ضد إهانات الفلاحين له، فيلقى بالنقود التى فى صندوقه إلى الأرض. ويتأثر أبو سويلم بهذا التصرف، ويجمع المبلغ الصغير ويعطيه للشيخ يوسف، مما يثبت روحه الإنسانية، وتفهمه للضعف الإنسانى.

ولكى لا يتحمل وحده مسئولية التخلى عن الفلاحين، ينشر الشيخ يوسف خبر خيانة الشيخ حسونة قائلاً: "لقد توجه إلى مقر الإدارة المحلية ليحمى أرضه من المصادرة، ثم عاد فورًا للعاصمة. ويسأل علوانى عبد الهادى عن التفسير لهذا التصرف من جانب الشيخ حسونة، فيجيبه: "صعب عليك أن تفهم، فأنت لا تملك أرضًا".

ويعرف الصول عبد الله أن قوات إضافية ستصل من العاصمة لاستكمال نزع الأرض على وجه السرعة، ولذلك يقرر الانسحاب بقواته لإعطاء الفلاحين الفرصة لجنى محصول القطن قبل قلع الشجيرات.

والمشهد الأخير فى الفيلم رائع؛ فهو يبين ارتفاع حدة الموضوع الرئيسى، وهو النضال للحفاظ على الأرض، أساس الأمة وضمان بقائها. فنرى أبو سويلم فى لقطة متوسطة مستندًا إلى حائط مَقام ولىّ القرية، ولقطة كبيرة تبين مشاعر الألم والعجز على وجهه، مما يشعرنا بالعطف عليه. وفى المقابل تتبادل معها لقطة عريضة تبين وصيفة، وعبد الهادى، ودياب، وآخرين يسرعون بجمع القطن فى حقل أبو سويلم. ثم يصل الجنود من العاصمة، ويبدأ انتزاع الأرض. فنرى لقطة متحركة عريضة تبين الخيل، وهى تجر قضبانًا طويلة من الحديد، تطحن بها أعواد القطن. ويتقدم أبو سويلم إلى حقله، ويقف فى وسطه ليقاوم إتلاف الأرض، فينهال عليه الجنود بالضرب فى لقطة قريبة، ويسقط أبو سويلم وسط الأرض، وهو مضرج بالدماء. ويأمر القائد جنوده بربط قدميه بحبل متصل بسرج أحد الجياد. وفى لقطة متحركة عرضية، نرى الجواد يجر

أبو سويلم ليبعده عن الأرض، تحت نظرة وصيفة وعبد الهادى. وينشب أبو سويلم يديه المخضبتين بالدماء فى طين الأرض ليمسك بها فى أظافره فى محاولة يائسة للتمسك بالأرض مصدر الحياة. وهذه الحركة الشجاعة - وإن كانت مؤلمة - هى الدرس الذى تتلقاه وصيفة وعبد الهادى، اللذان سيحملان راية الثورة بعده. فالارتباط بالأرض والنضال من أجل حمايتها يجب أن يتوجا بالنصر مهما كانت المصاعب والعقبات، لكى يمكن ضمان بقاء الأمة.

وينتهى المشهد بلقطة كبيرة ليدى أبو سويلم المخضبتين بالدماء، وقد قبضتا على حفنة من تراب الأرض قبل موته. وهكذا نرى دماء أبو سويلم، وقد اختلطت بتراب الأرض، مما يعطينا معنى جديداً "للملكية"، فهى تعنى اختلاط الدماء بين الإنسان والأرض.

وبعد أن انتهينا من تحليل هذا العمل الرائع، علينا أن نقيّم أهميته بعرض ما استخلصناه من ملاحظاتنا على محك التاريخ من جهة، واستنباط الدروس الثمينة، بل التحذيرات والتنبؤات التى يحفل بها، من جهة أخرى.

أولاً: أهداف الصراع السياسى

كما رأينا فقضية الماء كانت الواجهة التى تخفى الهدفين الحقيقيين للحكومة الاستعمارية.

(أ) تهميش الاقتصاد الوطنى

تميزت سنوات الثلاثينيات بحدوث الأزمة الاقتصادية العالمية، التى أدت لانخفاض ثمن القطن.

ولمواجهة هذه الأزمة، كانت إستراتيجية الحكومة الاستعمارية، هى تهميش الاقتصاد الوطنى، الذى تمثل زراعة القطن المصدر الأساسى للثروة والنمو فيه. ولهذا

الهدف عملت هذه الحكومة على تركيز زراعة القطن فى أيدى الأرستقراطية الإقطاعية الصغيرة، التى تمتلك أغلب الأراضى الزراعية، والتى تتمتع بحماية الحكومة ضد أية محاولة للمساس بمصالحها، وخاصة لاحتكارها تجارة القطن، وتحديد أسعاره، ولهذا الهدف وضعوا على رأس الحكومة إسماعيل صدقى الخبير المالى المعروف. وبهذا سيطرت الحكومة الاستعمارية على فائض القيمة الناتج من تحديد أسعار القطن، وبذلك حرمت الناتج المحلى الإجمالى من أحد المصادر الأساسية لنموه، وعطلت التنمية الاقتصادية للأمة، لتبقى إدارة اقتصادها تحت وصاية المحتل.

(ب) بناء المركز

وفى تلك الحقبة التاريخية ، وضعت الحكومة الاستعمارية استراتيجية بناء مركز، يحتكر استخدام قوة القمع القانونية، وذلك من أجل القضاء على النضال الثورى ضد الاحتلال البريطانى، ومن أجل تحقيق الاستقلال الوطنى، وكان بناء مثل هذا المركز يفترض تقويض أية سلطات لاتخاذ القرار فى المديريات التى كانت تعتبرها "الأطراف" بالنسبة للحكومة الاستعمارية المركزية. وكما يبين الفيلم، فإن ذلك كان يقتضى بناء شبكة من الطرق تربط الأطراف بمركز التحكم الاستعمارى.

وفى بحثنا عن الأدلة التاريخية على حقيقة وجود هذه الاستراتيجية لدعم مركزية السلطة، رجعنا إلى وثيقة تاريخية فى غاية الأهمية هى معاهدة عام ١٩٣٦، التى وقعها مصطفى النحاس باشا زعيم حزب الوفد – التى كان يمثل بالدرجة الأولى الفئات المتوسطة من البرجوازية فى ٢٦ أغسطس من ذلك العام – مع البريطانيين. وجاء فى المادة الأولى من تلك المعاهدة – وننشر نصها بالكامل – "بانتهاء الاحتلال العسكرى لقوات صاحب الجلالة الإمبراطور تعترف بريطانيا العظمى رسمياً باستقلال مصر، وتقبل إلغاء الامتيازات الأجنبية والمحاكم المختلطة، وبذلك يصير من حق مصر الانضمام كعضو كامل الأهلية إلى عصبة الأمم (....)."

ولكن المعاهدة ضمنت لبريطانيا الحق فى الاحتفاظ بقواعد بحرية فى مصر، إلى جانب الاحتفاظ بقوات برية يبلغ عددها ١٠ آلاف جندى. وفضلاً عن ذلك، احتفظ الجيش البريطانى بحق العودة إلى البلاد فى حالة قيام الحرب، ولم يكن من حق مصر أن تعقد أية اتفاقيات دولية تتعارض مع بنود المعاهدة، كذلك حددت المعاهدة فترة بقاء القوات البريطانية فى مصر بمدة عشرين عاماً، يمكن بعدها إعادة النظر فى شروط المعاهدة.

ومن المفيد هنا أن نشير إلى ردود الفعل البريطانية على توقيع هذه المعاهدة، وهى تكشف الأهداف الحقيقية لهذا "الحل الوسط" مع مصر، فقد أدلى مستر أنطونى إيدن فى ٢٤ نوفمبر ١٩٣٦، فى مجلس العموم بتصريح قال فيه: "إن السبب فى أن الحكومة البريطانية قد وافقت على التخلى عن احتلال القاهرة والإسكندرية والاكتفاء باحتلال منطقة القناة، هو أن القوات البريطانية مميكنة بالكامل، ويمكنها الانتقال بسهولة على الطرق المرصوفة"، ونضيف أن ملاحق المعاهدة وضعت على كاهل الحكومة المصرية بناء الثكنات المخصصة لإقامة القوات البريطانية على حسابها، وكذلك إنشاء شبكة من الطرق المرصوفة طبقًا لمواصفات خاصة تربط ما بين مدن القاهرة، والإسكندرية، وبورسعيد، والإسماعيلية، والسويس، وغيرها (أحمد حمروش، ١٩٦٩). وقد اعترض الدكتور محمد حسين هيكل باشا على الالتزامات العسكرية التى تحملتها مصر . كما اعترض محمد محمود باشا على هذه الالتزامات ، فى تصريح شهير قال فيه : " هذه الالتزامات العسكرية ضد استقلال مصر." وطبقًا لهذه المعاهدة كان على مصر أن تقبل بقاء القوات البريطانية فى البلاد، وهو الشكل الجديد للاحتلال، وكان عليها كذلك أن تتحمل تكاليف هذه القوات العسكرية، وإنشاء شبكة طرق تسمح بتعبئة هذه القوات الميكنة، وانتقالها السريع فى جميع أنحاء البلاد.

ثانيا: رد الفعل الوطنى، والتعبير السياسى

ومن المهم هنا أن نصف تطور الأوضاع الاقتصادية والسياسية، والعلاقات الاجتماعية التى أدت لمثل هذه المعاهدة، وشكل الحل الوسط الذى اتخذته.

كانت معاهدة عام ١٩٣٦، هى التتويج المتأخر لثورة عام ١٩١٩، التى كثيراً ما أشارت إليها أحاديث القادة فى الفيلم، فقد كان النضال المزدوج ضد الاستعمار ومن أجل الديمقراطية الهدف الرئيسى للعمل السياسى المصرى منذ هزيمة عرابى فى عام ١٨٨٢ ، وكان التحالف المعقد فى الدرجة، وفى الشكل، بين الاحتلال البريطانى، والقصر، والأرستقراطية فى الريف، من العوامل المهمة فى قيام المعارضة الشعبية المصرية، وكانت مقاومة المحتل البريطانى تشمل كذلك المقاومة ضد دكتاتورية القصر والأقليات الأرستقراطية.

لقد كانت ثورة عام ١٩١٩ – التى حدثت فى أعقاب الحرب العالمية الأولى وانتصار الحلفاء – المقدمة لحركة التحرر العربية، فقد ظهرت قوى اجتماعية جديدة فى جميع أنحاء الوطن العربى، وفرضت نفسها على المسرح السياسى، وقدمت مطالب شعوبها المستعمرة؛ وهى نهاية السيطرة الاستعمارية، والفاشية، وإقامة الديمقراطية.

ولكن البرجوازية المصرية ومثيلاتها فى البلدان المستعمرة لم تكن واعية بأبعاد الدور السياسى الذى عليها أن تلعبه بالنسبة لمواطنيها، وبالنظر لتخلفها وارتباطها الاجتماعى بفئات الملاك العقاريين ، لم تتمكن بعد ثورة ١٩١٩ ، من تحقيق أهداف فئاتها المتوسطة ، ومن باب أولى ، أهداف الفئات الشعبية المطحونة ، مثل تحقيق الاستقلال ، والديمقراطية . وكل ما نجحت فى تحقيقه كان "تصريح ٢٨ فبراير ١٩٢٢ ، ودستور عام ١٩٢٣ ، اللذان لم يحققا لمصر سوى استقلال هش منقوص ، وديمقراطية شكلية محدودة .

وتعرضت مصر خلال الفترة بين عامى ١٩٢٣، و١٩٣٦، للدكتاتورية، والعنف، والإرهاب، فقد أوقف العمل بدستور ١٩٢٣، وحُل البرلمان، ووُضع دستور عام ١٩٣٠، الذى سمح بقيام امتيازات مبنية على القهر، والسيطرة المباشرة للأقليات الأرستقراطية، والتحكم البريطانى فى جميع مداخل ومخارج البلاد، سواء الاقتصادية، أو السياسية، أو العسكرية.

وقد ناضل الشعب المصري وحزب الوفد طوال هذه السنوات من أجل الاستقلال والديمقراطية، ولكن القوى الاقتصادية للطبقات الوسطى التي يمثلها الوفد، ارتبطت أكثر وأكثر بأرستقراطية ملاك الأرض من جهة وبالاحتكارات الأجنبية من جهة أخرى، وقد أضر هذا بنضال الوفد، الذي اقترب بالتدريج من أساليب، وأهداف أحزاب الأقلية، وفي هذا الإطار لم يكن ممكناً للمفاوضات إلا أن تؤدي إلى هذا التقارب الذي منحته معاهدة عام ١٩٣٦، الوضع اللوسيسي. لم تكن معاهدة عام ١٩٣٦ ، في نهاية المطاف ، إلا النتيجة اليائسة لتحقيق أهداف ثورة ١٩١٩ ، وبتعبير أدق ، لأهداف القيادة البرجوازية ، وليس لأهداف القاعدة الشعبية وفي الواقع لم يكن هذا التراجع من البرجوازية المصرية إلا البداية لتراجع دورها التاريخي لتمثيل الطموحات الوطنية للشعب المصري، وهو ما عبر عنه الفيلم في مواقف الشيخ يوسف، والشيخ حسونة، ومحمد أفندي، الذين قدموا قدرتهم الاقتصادية، ومصالحهم الخاصة على الهيمنة الجماعية والوظيفة السياسية، التي أناطتها بهم القاعدة الشعبية، وبالتالي تراجعت الشرعية التمثيلية للطبقات الوسطى لهذا السبب.

وسواء أكانت "معاهدة الخيانة" كما وصفها الحزب الوطني ، أو "معاهدة الشرف والاستقلال " كما وصفها مصطفى النحاس ، فإنها كانت في الواقع "معاهدة الحل الوسط" ، التي تمثل تطور الأوضاع الاقتصادية والاجتماعية للفئات الوسطى من البرجوازية الوطنية، التي انتقلت من المرحلة الثورية عام ١٩١٩، إلى مرحلة البحث عن حل وسط التي تميز مرحلة عام ١٩٣٦.. وهكذا، أعادت معاهدة عام ١٩٣٦.. النضال الشعبي سبعة عشر عاماً للوراء ((غالي شكري ، ١٩٨٧م)).

والفيلم يبرز مواقف القوى الاقتصادية للطبقات الوسطى، وتحالفها مع الاحتكارات الأجنبية من أجل مصالحها الخاصة – الاقتصادية والرمزية – ومن أجل توسيعها، مثال الشيخ يوسف، والشيخ حسونة، ومحمد أفندي، ليؤكد استمرار روح الحلول الوسط، والقوى الاقتصادية المماثلة، في صفوف الفئات المتوسطة من البرجوازية المصرية الحديثة.. وهكذا يتنبأ الفيلم بنمو مثل هذه القوى الاجتماعية

الضارة بالعمل الثورى، وبمصالح الأمة ومستقبلها، والتحذير المتضمن فى رسالة الفيلم يمثل نبوءة بالتغير التاريخى الذى مر به المجتمع المصرى خلال عقد السبعينيات.

وفضلاً عن ذلك، فمثال خزان أسوان، الذى أشير إليه فى الفيلم يؤكد الفكرة القائلة بأن اتجاه التنمية الاقتصادية ومحتواها يجب أن يحدده الدستور الوطنى لا القوى البعيدة عن المصالح الوطنية.

وهناك درس آخر يقدمه لنا الفيلم، فأبو سويلم الذى يعى عداوة القوى الاستعمارية ضده بهدف هزيمة النضال من أجل الحقوق المشروعة للجماعة التى يمثلها، يتمثل الريس عبد الناصر الذى حدد موقفه بهذا الشكل فى خطاب التنحى الشهير بعد هزيمة يونيو ١٩٦٧، قائلاً: "لا نستطيع أن نخفى عن أنفسنا أننا أُصبنا بنكسة خطيرة فى الأيام الماضية، ولكننى متأكد أننا جميعًا سنتمكن معًا من الخروج من هذا الوضع الخطير، بالكثير من الصبر، والحكمة، والشجاعة، والقدرة الكبيرة على العطاء (...). لقد قررت التنحى بالكامل ونهائيًا عن أية وظيفة رسمية وعن أى دور سياسى، والانضمام إلى صفوف الجماهير الشعبية، لأقوم بواجبى كأى مواطن آخر".

"تتخيل قوى الإمبريالية أن جمال عبد الناصر هو عدوها، ولكننى أريدهم أن يعرفوا أن عدوهم هو الأمة العربية بكاملها، لا جمال عبد الناصر." (القاهرة، ٩ يونيو ١٩٦٧). وهذا يؤكد أنه إذا مات القادة الوطنيون، أو تعرضوا لهجمات القوى الإمبريالية، فإن الروح الثورية لا تموت، فشباب الفلاحين والطلبة، والقاعدة الشعبية للأمة ستحمل مشعل الثورة.

والرسالة الأخيرة للفيلم تحمل فى المقابل بعداً عالمياً، وإنسانياً، وخاصاً، ألا وهو: الأرض هى أساس الأمة، وأساس بقائها، والارتباط بالأرض هو الارتباط بالحياة، وأن تحرير الأراضى المصرية التى تحتلها القوات الإسرائيلية بعد هزيمة عام ١٩٦٧، وأن

استعادة السيادة الوطنية يقتضى إعادة تنظيم الحياة السياسية والاقتصادية، وإلى التضامن بين القوى الوطنية لكسب هذا التحدى.

وسنبين فى الفصول التالية، كيف تُعالج الأفلام التى جمعناها تحت العنوان "الفشل والتحدى"، وتطور فى ديناميتها الداخلية موضوعات إعادة تنظيم الحياة الاجتماعية، والتضامن الاجتماعى.

المـــراجع

الملاخ (كمال)، ١٩٧٠، "الأرض يفتـح أبواب السيـنما العالمـية"، صحيـفة الأهرام، ٢٥ يناير .

Balta (P.),et Rullcau (C.), 1982, *La vision nassérienne,* Paris, Sindbad.

شفيق (س)، ١٩٧٠، "فيلم الأرض ينتصر على المؤامرة الإسرائيلية"، صحيفة الأخبار، ٤ مايو .

Durkheim (E.), 1967, *La division du travail social*, Paris, PUF

فريد (سمير)، "النقـاد الباريسيـون صفقـوا لفـيلم الأرض"، صحيفة الجمهورية، ١٧ نوفمبر ١٩٧٠ .

Habermas (J.), 1989, *La souveraineté populaire comme procédure. Un concept normatif d'espace public*, traduit en français par Hunyadi in Lignes, Paris, 1990

حمروش (أحمد)، ١٩٦٩، تاريخ ثورة ٢٣ يوليو، الجزء الأول، ص ٩٢

Kant (E.), 1781, *Critique de la raison pure,* traduit en français par Tremesaygues, et Pacaud, Paris, 1980, PUF

Leca (J.), Jobert (B.), 1980, Le dépérissement de l'Etat, *Revue Française de Science Politique*, 30, p. 1125

Lemieux (V.), 1979, *Les cheminements de l'influence. Systèmes, stratégies et structures du politique*, Québec, Presses de l'Université Laval

Shils (E.), 1975, *Center and Periphery,* Chicago, University of Chicago Press

Shoukri (G.), 1979, *Egypte, la contre révolution*, Paris, Le Sycomore

Weber, (M.),1971, *Economie et société,* Paris, t. 1

الفصل الثانى

الاختيار

السلطة والتمثيل

يتناول هذا الفيلم أحد المشاكل التى عالجها فيلم "الأرض"، وهى عدم قدرة الفئات المثقفة العليا فى صفوف البرجوازية المصرية على تمثيل تطلعات القاعدة الشعبية، وخلطها بين "السلطة والربح الشخصى". ووضع انخراط هذه الفئات فى الجهاز السياسى الإدارى المكلف بإدارة مشروعات التنمية الاشتراكية المحددة فى الميثاق الثورى لمصر الناصرية، بصمة لا تمحى على الطبيعة السياسية لهذا النظام.

ويحسن أن نبرز هنا أن كلا فيلمى "الأرض" (١٩٧٠)، و"الاختيار" (١٩٧١) هما من عمل مخرج واحد هو يوسف شاهين، وإنتاج المؤسسة العامة للسينما، ويقول عنهما هاشم النحاس: "هذان الفيلمان يتميزان بلغة سينمائية معاصرة لم ترقَ إليها السينما المصرية بعد، الأمر الذى يعرقل انتشارها فى العالم" (١٩٧١)، وتقول صحيفة الأهرام القومية: "يمثل "الاختيار" الاختيار الصعب الذى يواجه كل إنسان فى حياته بين الرغبة فى الصدق مع النفس، وفى احترام شعوره بالواجب وتنمية هذا الشعور ومسئوليته تجاه الآخرين، الأمر الذى يدل على نضجه، وعلى قدرته على تحديد معنى وجوده وتصرفاته، من جهة، وبين التردد فى قبول هذا التوجه بشكل قاطع، والذى يتوقف عليه اتجاه مصيره، واتزانه الشخصى من الجانب الآخر. ولا يقود هذا التردد إلا إلى الهروب إلى الأمام" (الأهرام ١٩٧١). وفضلاً عن ذلك، فقد حصل فيلم "الاختيار" على جائزة مهرجان قرطاج الدولى، وعلى تقريظ نقاد السينما العرب والدوليين، تقول مجلة لا نوفيل ريفو الفرنسية: "فيلم الاختيار هو تحليل دقيق للمواقف المتناقضة التى تميز

المثقفين فى مصر المعاصرة. وهذه المشكلة المعينة للمثقفين التى يرسمها يوسف شاهين تنطبق على المثقفين أينما كانوا، سواء فى روما أو باريس أو القاهرة، وبعد عشر سنوات سيكون هذا الفيلم وثيقة تاريخية لشجاعته، وسيفرض بصمته على السينما المصرية، وهو يستحق الجائزة الأولى التى حصل عليها فى قرطاج، ويجب على المصريين أن يقدروا أهمية هذا الفيلم الذى يفتح أبواب التوزيع الدولية أمام السينما المصرية" (لا نوفيل ريفو فرانسيز، ١٩٧١)، كذلك جاء فى نص قرار هيئة المحكمين فى مهرجان قرطاج ما يلى: "استحق يوسف شاهين الجائزة الأولى لما أبداه من جدية ومن الأسلوب الجمالى فى عرض القيم التى تميز مثقفى العالم الثالث، وتصرفاتهم، فى فيلمه الجرىء الاختيار".

ملخص أحداث الفيلم

تكتشف الشرطة جثة رجل مقتول فى أحد مواقع البناء، وتبدأ فى التحقيق لمعرفة شخصية القتيل والجانى، وتدل الصورة التخيلية التى كونتها الشرطة بناء على ملامح الجثة إلى أنها تخص بحاراً اسمه محمود، وهو الشقيق التوأم لكاتب شهير، ورجل دولة معروف، ولكن تكرر ظهور الشقيقين – كل فى مجاله الاجتماعى – يثير ريبة ضابط المباحث الجنائية المكلف بالتحقيق، والشك فى شخصية القاتل. لقد قُتل أحد الشقيقين، ما دامت جثته ترقد فى المشرحة، ولكن من منهما القتيل، وبيد من؟، هذا هو اللغز الذى يحاول التحقيق حله، والذى من خلاله يعرض لنا شخصية كل من الشقيقين، وتصرفاتهما، والأهداف التى تقف وراء هذه التصرفات.

تحليل الفيلم

تقع فوق البداية الدموية – حيث تتتابع صور أشخاص الفيلم – بقع من الدماء، والعناوين، ومعها صفير لحن صارخ، يثير الجزع، الأمر الذى يذكرنا ببدايات الأفلام

البوليسية الأمريكية، ويفتتح المشهد الأول بالشرطة تفتش موقعًا لبناء عمارة، حيث أبلغ الخفير دقدق بوجود جثة لرجل قتيل، ويصطحب الخفير لمركز الشرطة لمزيد من الاستجواب.

ويتبع هذا المشهد القصير لقطة متوسطة لشخص جالس وعلى ركبتيه كتاب، يتناقش مع امرأة تلبس فستانًا من الحرير يظهر مفاتنها، ونعرف من المناقشة شخصية ووضع كل منهما، يسأل سيد الموظف بوزارة الخارجية، والكاتب الكبير زوجته شريفة، ابنة عضو البرلمان المهم، إن كانت قد طلبت من والدها أن يزكى إيفاده إلى مؤتمر سينعقد فى اليونسكو بباريس، فترد قائلة بصوت حزين ومخمور، إنهما سيعودان إلى الارتحال حول العالم، وهو يلقى الخطب أمام المؤتمرات الدولية، وأنهم سيقابلون قومًا منافقين، وأنها ستمل من هذه الاجتماعات، وتشعر بالوحدة، وتضيف: "وتستمر أنت فى صعود السلم الاجتماعى حتى تصل إلى كرسى الوزارة." وهى بهذا تلقى الضوء على طموحات سيد، وهى الوصول إلى مراكز السلطة السياسية، وهى قمة النجاح الاجتماعى فى نظره، ويبدى سيد القلق، ولكن شريفة تطمئنه قائلة إن والدها الذى "يُعزّ زوج ابنته" قد أوصى الوزير خيرًا، وتتمدد شريفة على السرير بإغراء، وتُظهر لقطة كبيرة لوجهها، ازدياد رغبتها الجنسية، ويتهرب سيد بحجة الذهاب لإحضار كلبه، وينتهى المشهد بصفير اللحن المزعج.

ومن المفيد أن نضيف هنا؛ إن إشارة شريفة إلى المهمة الدبلوماسية لزوجها، واهتمامه بتمثيل البلاد فى مؤتمر اليونسكو، يؤكد أهمية دور الدبلوماسية فى نظر النظام القائم؛ فالنظام يعتمد على الدبلوماسية لحل النزاع العربى الإسرائيلى، وهناك شواهد تؤكد ذلك، ففى مؤتمر الخرطوم فى سبتمبر ١٩٦٧، تلخص الموقف الدفاعى للقادة العرب فيما يلى: رفض الاعتراف بإسرائيل، ورفض المفاوضات المباشرة معها، ورفض إقرار السلام معها، إلا بعد الجلاء عن جميع الأراضى المحتلة، وأصدرت الأمم المتحدة قرارها الشهير رقم ٢٤٢ فى ٢٢ نوفمبر ١٩٦٧، الذى يدين "الاستيلاء على الأراضى عن طريق الحرب"، والذى يطالب إسرائيل بالانسحاب من الأراضى التى

استولت عليها، ويعلن حق جميع دول المنطقة فى العيش بسلام "ضمن حدود آمنة ومعترف بها، بعيداً عن التهديد بالقوة"، ومع ذلك فهذا القرار يختصر مأساة فلسطين إلى "مشكلة لاجئين"، وكان من المفيد تجربة أسلوب التفاوض، وكُلف يارنج مبعوث الأمم المتحدة ببدء الحوار بين الطرفين المتحاربين بهدف تطبيق القرار، ولكن مهمته باءت بالفشل بسبب رفض إسرائيل الانسحاب من الأراضى المحتلة فى يونيو ١٩٦٧، ورفض البلدان العربية بدء المناقشات فى الوقت الذى تحتل فيه قوات الأعداء الأراضى العربية، وفى مواجهة هذا الفشل بدأ جمال عبد الناصر فى عام ١٩٦٩، إعادة بناء الجيش المصرى، وقرر اتباع سياسة متابعة الحل السياسى، وفى الوقت نفسه السير فى الاستعدادات العسكرية، وبعد وفاة عبد الناصر فى ٢٨ سبتمبر ١٩٧٠، نتيجة لأزمة قلبية اهتم خليفته السادات بمحاولة كسب الثقة، والسير على خطوات عبد الناصر، وكان البرنامج الذى قدمه لمجلس الشعب فى ٧ أكتوبر ١٩٧٠، هو نفس برنامج الريس، أى: تحرير الأرض بالأسلوب السياسى، والوحدة العربية، وعدم الانحياز، والمحافظة على مكاسب الثورة، والاشتراكية، وإذا كان تعيين محمود فوزى رئيساً لمجلس الوزراء فى ٢٠ أكتوبر، يدل على تغلب العناصر القريبة من الغرب، ويتمشى مع التطورات التى حدثت بعد يونيو ١٩٦٧ ، فإن هذا "العملاق للدبلوماسية المصرية"، والوزير السابق فى عهد عبد الناصر، كان المستشار للسياسة الخارجية منذ هزيمة ١٩٦٧ (ميريل، ١٩٨٢).

وفى المشهد التالى نرى سيد يتوجه إلى مقر وزارة الخارجية لمقابلة الوزير، وترينا لقطة بانورامية عدداً من الناس ينتظرون فى الممر الذى يؤدى لمكتب الوزير، يدخل سيد مكتب سكرتير الوزير عادل الذى يحييه بحرارة مهنئًا بنجاح روايته الأخيرة، ويسأله سيد فى قلق قائلاً: "اشرح لى سبب وجود هؤلاء الناس فى الممر، هل هذا يوم الشكاوى الذى يوزع فيه الوزير الناس بوعود لا تتحقق أبداً؟" ويطمئنه عادل بأن الوزير معجب بموهبته الأدبية، ويطلب منه الانتظار قليلاً، ثم يختفى، ونتابع مع سيد الديكور الفخم، والأثاث الكلاسيكى فى المكتب المتسع لسكرتير الوزير. ويبلغ عادل سيد بأن

الوزير ينتظره فى مكتبه، فيقطع الغرفة ماراً بكرسى الوزير الفارغ على رأس طاولة الاجتماعات، ويلمسه بيده معبراً بذلك عن طمعه فى كرسى الوزارة، وفجأة يقع بصره على مقال فى الصفحة الأولى لصحيفة يومية بشأن العثور على جثة أخيه القتيل الذى يتعرف على صورته، ونضيف هنا أن ملاحظة سيد لعادل بشأن تعزية الوزير والوعود الكاذبة التى يقطعها للناس تعطينا فكرة عن العلاقة بين السلطة السياسية والشعب، التى يرمز لها هنا أحد أجهزتها وهو وزارة الخارجية، فهذه السلطة تلبى طلبات رجالها السياسيين، وتغدق عليهم الامتيازات دون أن تهتم بالخيارات الاجتماعية التى تستجيب لاحتياجات الشعب، وهذه الرؤية تفسر لنا كيف تحولت السلطة السياسية إلى "احتكار خاص لطبقة"، وهى الطبقة السياسية الحاكمة التى تستفيد من الامتيازات والموارد السياسية متخلية عن المهمة الجماعية المناطة بها، وسنحاول أن نشرح فيما بعد أسباب هذا التحول والعمليات التى أدت إليه.

وفى اللقطة التالية نرى الضابط المحقق ومعاونيه فى صالة عرض سينمائى يشاهدون على الشاشة تتابع الصور للقتيل، ويتأكدون من العلامات الطبيعية التى تؤكد شخصيته، وذلك بحضور دقدق خفير موقع الإنشاء.

تقطع صرخة هذا المشهد، وننتقل للمشهد التالى فى شقة سيد، فنرى شريفة التى علمت بالجريمة تهبط سلم الدور العلوى، وسيد يدفع الصحفيين والمصورين المتجمعين على باب الشقة بأدب، وهم يهاجمونه بالأسئلة. ويرن جرس التليفون فى غرفة أخرى بالشقة، وهى مكتب سيد الذى لا يُسمح لأحد غيره بدخوله، وتستأذن شريفة فى الدخول للرد على التليفون، وتخرج ممسكة به فى يدها. ويتابع سيد الواقف أمام طاولة تنتشر عليها الصحف - المحادثة بين شريفة ووالدها - ويرفض الرد على هذا الأخير. تضع شريفة السماعة، وتتجه نحو نهاية الغرفة، ونتبعها فى لقطة متحركة جانبية تكشف لنا الأثاث الحديث، والديكور الداخلى لمسكن سيد الخاص الذى يكشف عن سعته المادية، تقول شريفة لسيد: "كنت أعرف أنه محمود"، وسيد يقلب الصحف التى تتحدث جميعها عن مقتل أخيه، ويقول: "حتى فى وفاته يلطخنى، وسترين أن جميع

الصحف ستذكر اسمى معه، وسيظهر ماضيه المشبوه، لقد تنبأت بنهايته، فقد عاش على الهامش، ومات بسبب ذلك"، وتدل هذه الأقوال على أنانية سيد، فهو لم يتألم لوفاة أخيه، وكل ما يهمه هو سمعته، ومركزه الاجتماعى، ومع ذلك فتصرفه غير الطبيعى يثير فينا الفضول لمعرفة سبب هذا التحامل على شقيقه، ترد شريفة: "كان الجميع يحبونه"، ويهب سيد واقفًا، وقد أثارته هذه الملاحظة، "كان يحبه الأوغاد، ومتعاطو المخدرات، والمهمشون الذين يعيش بينهم ... ربما كان تورط فى البحث عن المورفين، وقتله أحدهم". يرن جرس التليفون مرة أخرى، ويرد سيد، وعادل هو المتحدث، ويسأله إذا كان ما جاء بالصحف صحيحًا، فيرد سيد بالإيجاب: "نعم إنه فعلاً أخى التوأم محمود"، ويقدم له عادل التعازى، ويبلغه أن الوزير وافق على إرساله لحضور مؤتمر اليونسكو. ويقرر سيد التوجه لمركز الشرطة، وتقترح أن تصحبه شريفة.

عند الوصول إلى مقر الشرطة، يطلب سيد من شريفة ألا تدخل معه، وأن تعود بسيارته إلى المنزل. وتكتشف شريفة على المقعد الخلفى للسيارة مخطوط الرواية التى يكتبها سيد حاليًا، وعنوانها "البحار"، وتمسك شريفة بالمخطوطة وتقرأ فيها منظرًا يكشفه لنا المشهد التالى.

يفتتح صوت سيد من خارج الشاشة، هذا المشهد الذى يجرى على رصيف ميناء الإسكندرية، وهو يشرح كيف يحاول شقيقه البحار محمود أن يغازل زوجته شريفة "مستغلاً شعورها بالوحدة والملل لغياب زوجها فى مؤتمر بالخارج، فى حين يهملها هذا الأخير حتى فى هذه اللحظة المؤلمة من الفراق، ويوسع بذلك المسافة التى تفصل بينهما"، ومحمود يبدو منسجمًا تمامًا مع هذا الجو البحرى الذى يرمز للحرية، ويوضح صوت سيد من خارج الشاشة، أن محمود خدم لمدة خمس سنوات خلال الحرب العالمية الثانية فى البحرية، وبذلك يؤكد ماضيه العسكرى. ويقفز محمود فوق بعض البالات كالأطفال، ثم يركب دراجة نارية ويتجه إلى شريفة، ويقدم لها زجاجة كوكا كولا. وهذا المنظر نراه من وجهة نظر سيد. يتجه محمود نحو شريفة، ويقبلها ثم يحيى شقيقه سيد، ويحاول بعد ذلك تسلية شريفة. يتجهون جميعًا نحو حامل عليه لوحة

يرسمها حاليًا، فهو فنان، مصور، إلى جانب كونه بحارًا. ويروى محمود لشريفة- وظهره متجه إلى البحر - قصة ساخرة من النظام السياسى القائم: خرجت سمكة من الماء شاكية من الحرارة الشديدة، وهكذا قدمت السمكة شكوى لإدارة الميناء طالبة تكييف حرارة الماء كما يكيفون الهواء، وإلا فستترك جميع الأسماك البحر، وتتوجه لحضور مؤتمر الجزائر. والقضية هى بالطبع الفرق بين أوضاع كل من سيد ومحمود البحار، الذى يشبه موقفه موقف السمك، فالأسماك التى تنتمى لعالم البحار لا تطمع فى الحصول على الامتيازات التى تخصصها السلطات للفئة الحاكمة، أو عالم السياسة الذى ينتمى إليه سيد، وفى نهاية القصة ترفض إدارة الميناء شكوى الأسماك، وهذه القصة الخيالية تفرض على الفيلم - وهو خيالى هو الآخر - التساؤل حول دور السلطة السياسية، ووضعها "كاحتكار خاص" للطبقة الحاكمة.

واختيار محمود لهذه القصة الخيالية يدل على وعيه بكيفية سير النظام وطبيعته الانتقادية، تقول له شريفة: "أنت ثورى كبير، ومثلك العليا لا تتناسب مع الأوضاع الحالية" ، ويوصلها محمود لمنزلها على دراجته النارية.

سيد فى مقر الشرطة يستعلم عن سير التحقيق، ويوجه اللوم لحسين المساعد الثانى للمفتش فرج بشأن بطء إجراءات الشرطة فى اكتشاف قاتل أخيه، المفتش فرج فى الغرفة المجاورة يتابع على شاشة غير مرئية المناقشة ويسجلها. ويدخل رءوف هذه الغرفة، فيوقف فرج تسجيل الصوت، ويتابع مع رءوف مساعده، تصرفات سيد وتلويحه العنيف. ويقرأ رءوف بصوت عالٍ، من تقرير بيده، تاريخ كل من الشقيقين: "محمود عبد المجيد، مولود فى يناير ١٩٢٨، بالإسكندرية، لأب يعمل كاتبًا لمحامٍ، ولأم ربة منزل. خدم فى البحرية خلال الحرب العالمية الثانية. إلى جانب عمله بحارًا وفنانًا ، ورسامًا ، وشاعرًا وملحنًا، إلخ. قُبض عليه مرتين فى قضية مخدرات، وأفرج عنه بكفالة دفعتها عشيقته بهية عمار." يتوقف رءوف عن القراءة ويغطى صورة سيد على الشاشة بالتقرير الذى فى يده مبرزًا بذلك الفرق بين تاريخى الشقيقين. ثم يستأنف القراءة: "سيد، ماجستير فى الفلسفة وعلم النفس، وعضو الأكاديمية، حاصل على جائزة الدولة

فى الأدب، ومؤلف لأكثر من ٤٥ رواية ومسرحية، ومرشح للعمل باليونسكو فى باريس." ويعلق فرج بخصوص سيد: "هذا الرجل يثير ريبتى، إنه يلوح بيديه بشدة ومبالغة..." ويحتج رءوف ويصف سيد بأنه عبقرى، وكاتب كبير، ولكن فرج يختلف معه قائلاً: "هو فقط الموجود بالنسبة لك وللآخرين، أما البؤساء مثل محمود فهم الذين يموتون دون حتى الحصول على شهادة وفاة" . وهذه الازدواجية فى النظر لكل من الشقيقين، تؤدى لنظريتين مختلفتين لكل من فرج ومساعده رءوف، عن شخصية القاتل، ويدخل فرج رءوف إلى الغرفة المجاورة حيث يوجد سيد الذى يهدد بتدخل جهات عليا لاستعجال تحديد شخصية القاتل ومعاقبته، ويحتج فرج على مهاجمته للتحقيقات، ويمطره بالأسئلة. "لماذا لم تذهب إلى منزل أخيك قبل الحضور إلى هنا، ومن قال إن القتيل هو فعلاً أخوك؟" وتظهر لنا لقطة كبيرة وجه سيد الذى تغير فجأة، ويتوقف برهة لابتلاع حبة دواء بكوب ماء، ليستعيد توازنه، ويقول بلهجة أهدأ: "الصورة التى فى الصحيفة هى صورته." ويتابع فرج: "كيف كانت علاقتك مع شقيقك؟" "عادية" أجاب سيد. ويتابع فرج: "هل كنت تهتم بأصدقائه؟" فيرد: "إنه يعطينى أفكارًا لشخصيات رواياتى، فهو موضوع دراسة لى لا أكثر ولا أقل." وهذه الأقوال تؤكد التباس دور سيد، فهو ينتمى للمجتمع الراقى الذى يبعده عن الشعب بمقتضى القيود التى تفرضها السلطة السياسية، وهو واحد من رجالها، وهى السلطة التى تتميز بالانعزال عن القاعدة الشعبية غير الممثَّلة، ولكن سيد بصفته كاتبًا ومثقفًا، يحتاج إلى علاقة اجتماعية مع الشعب عن طريق شقيقه محمود الذى يعيش فى وسط الشعب، وموقف سيد يعبر عن موقف الفئات المثقفة العليا من البرجوازية المصرية المتأرجحة بين شهيتها للسلطة، التى تعنى الانتفاعية، والنجاح الاجتماعى من وجهة نظرها، وبين شعورها بالمسئولية وواجبها نحو الشعب. وينهى المفتش فرج هذا المشهد بدعوة سيد لمصاحبته مع مساعديه لزيارة منزل بهية.

وتكشف لقطة عامة مسكن بهية، وهو مقر عملها كذلك، ونعرف من شبه معركة بينها وبين المفتش فرج أنها كانت تمتلك ملهى راقصًا ، وأن فرج قد أغلقه. والمنزل هو

الطراز المصرى القديم الذى لم يتغير مع مصر الحديثة، كما نتبين من زينته، حيث نجد المشربيات تغطى الشبابيك، والأثاث القديم، والشرفات تطل على الفناء الداخلى، والسلالم التى تذكرنا بالمسرح الرومانى، وتهزأ بهية من فرج بما يشير إلى علاقة سابقة بينهما، فطمعه للرقى الاجتماعى، أدى به إلى إغلاق الكباريه الخاص بها للحصول على رتبة مفتش للشرطة، وتدعو بهية الزوار للجلوس، وتنتهز الفرصة لتسأل سيد إن كان يريد استخدام شخصيتها فى إحدى رواياته. وتقترب مالكة المنزل، وهى ممثلة مسرح سابقة من سيد وتقول له: "أنت لا تعرف الحب مثل شقيقك محمود حتى تتحدث عنه فى رواياتك، عليك أن تجرب الحب وتستعلم عنه ".وتدل هذه الكلمات على نقص فى شخصية سيد، وتقلل من هيبته. وتقطع صرخة الحديث، وتحضر امرأة وبيدها صحيفة بها مقال عن قتل محمود، فتنخرط بهية فى البكاء، وتشترك النسوة فى العويل. وتمسك مالكة المنزل بالصحيفة، وتلاحظ أن تاريخ الصحيفة مر عليه شهران، فتطمئن بهية، وتقول: "محمود لم يمت، لقد كان هنا بالأمس" ويسأل فرج: "هل أنت متأكدة؟،" فتجيب: "بالطبع فنحن عائلته"، فيعلن رءوف فى أثناء انصرافه، أن التحقيق قد انتهى: "فسيد هنا، ومحمود كان هنا بالأمس". ونرى لقطة كبيرة لوجه فرج تعبر عن دهشته، واستنكاره لهذا الاستنتاج المتعجل من رءوف: "والجثة الموجودة بالمشرحة، لمن تكون؟"

ويذهب سيد إلى المسرح، ونرى إعلانًا كبيرًا فى المدخل باسم المسرحية وهى: "كرسى الاعتراف"، مع صورة البطل الممثل يوسف وهبى الذى يمثل فى الفيلم دوره الذى يمثله على المسرح، وعنوان المسرحية يتنبأ بالنهاية الفاجعة للفيلم. وفضلاً عن ذلك فالمسرح وهو مكان العرض ونقطة الاتصال بالسينما، سيلعب دوراً عن كشف شخصية القاتل، ودوافعه، بفضل هفوة لسان فى أحد فصول المسرحية، كما سنتبين فيما بعد.

سيد وراء الكواليس يراقب يوسف وهبى بملابس الكاردينال، وهو يحيى الجماهير التى تصفق له فى نهاية المسرحية، ويوسف وهبى يسأل سيد إن كان القتيل

هو فعلاً شقيقه التوأم، ويؤكد له سيد أن شقيقه حي وملىء بالحيوية، ويتجهان نحو الغرفة الخاصة بالممثل، وتظهر صورة سيد جالساً خلف يوسف وهبى بملابس التمثيل، وهو ينزع الماكياج عن وجهه أمام المرآة، ويقترح سيد - وفى يده مخطوطة مسرحية "البحار"- أن يلغى قتل البحار بحجة أن أسباب القتل غير كافية. ويعترض يوسف وهبى على إصراره الربط الكامل بين المسرحية وبين وقائع حياة أخيه محمود وأصدقائه، ويقول: "حاول أن تقنع الرقابة بمنطق هذا التعديل وموافقته للأخلاقيات. عش على الهامش، واسرق زوجات الآخرين، ومع ذلك تضمن دخولك الجنة." فيرد سيد: "أين ينتهى الخيال ويبدأ الواقع؟ والآن أمام هذه المرآة، هل أنت الكاردينال أم يوسف وهبى؟ وأنا من أنا؟" ثم يمسك ببيريه البحار ويضعه فوق رأسه، ويوضح: "الحقيقة هى أننا لا نوجد إلا فى فكر الناس." وهذا الكلام يلخص فلسفة سيد، فما دمنا لا نوجد إلا فى فكر الآخرين فلا يوجد خط فاصل بين الخيال والواقع، وهو ما يسمح للفرد أن يبادل شخصيته بشخصية شخص آخر أو العكس، أو بعبارة أخرى، تبادل الأدوار. ووجود المرآة فى مقابل هذا الكلام، يوضح أن سيد لا يستوعب أنه واقع تماماً تحت سيطرة الخيال، ومع ذلك فهو يريد أن يستكمل النقص الذى يخفى الدافع الحقيقى للجريمة التى يختتم بها المسرحية، وهذه المحاولة تقوده نحو معرفة حقيقة كانت غائبة عنه، وهى بذلك تدفع أحداث الفيلم للأمام ويطلب منه يوسف وهبى استكمال المسرحية قبل سفره إلى باريس، حتى يمكن عرضها على المسرح فوراً. كما طلب منه إلغاء منظر المركب الخاصة بالبحار التى يستدرج إليها زوجة صديقه ليغويها.

يتعرض دقدق الرجل الشعبى الذى يرمز لبؤس المطحونين فى المجتمع، ويغرق حزنه فى الخمر، لمضايقات المفتش فرج، الذى يطلب منه أن يحدد من بين الصور التخيلية المعروضة عليه شخصية القاتل، وفى هذه اللحظة يصل محمود، وهو تحت تأثير المخدر بشكل واضح، ويندفع إلى أحد المقاعد، ويشير إليه دقدق فوراً على أنه القاتل، وفى لقطة متعمقة مقابلة، نرى محمود يتحدث عن المفتش فرج الذى يبدو أنه يعرف تاريخه جيداً: "ابن الجمالية الوحيد الذى استطاع تسلق السلم الاجتماعى

بالدخول فى سلك الشرطة، والوصول إلى مركز مرموق فى السلم الإدارى،" وهو بذلك يلقى الضوء على أحد وسائل النجاح الاجتماعى فى النظام القائم، وهو جهاز الشرطة. ويطلب محمود رؤية الجثة الموجودة بالمشرحة ليتأكد من أنها جثة أخيه، ويسأله المفتش فرج لماذا لم يتحرَّ عن ذلك فى منزل أخيه نفسه، فيجيب محمود موضحًا: "إنه يسكن فى قلعة مخصصة للمجتمع الراقى لا يسهل الوصول إليها، لقد نجح مثلك ولكن بطرق مختلفة، وعلاوة على ذلك فعلاقاتنا قد توترت مؤخراً رغم مشاعر الأخوة، والحب المتبادل." وهذا الكلام يكشف عن ظهور عيب فى العلاقة بين الشقيقين، وعلينا معرفة سبب ذلك، وهذا العيب يعطينا طرف الخيط لتفسير الظهور المنفصل للشقيقين فى مقر الشرطة، وظهورهما المتزامن، ولكن ليس فى ذات اللحظة، كل فى مجال حياته الخاصة، ولكن هذا العيب الذى كشف عنه محمود، لم يشر إليه سيد عند استجوابه، مما يشعرنا بحب محمود لقول الصدق، وهى الصفة اللازمة لتقدم التحقيق.

يدخل محمود مع المفتش فرج للمشرحة، ويتردد محمود قليلاً، فيدفعه فرج باحتقار ويسبقه، وتظهر لقطة كبيرة رأس الجثة ، وقد أخذت تتحلل، ويتراجع محمود تحت تأثير الصدمة ويسقط على ركبتيه، ونرى لقطة متعمقة لفرج يهزأ من شجاعته التى تتبخر كما يتبخر تأثير المورفين، ويتشاجران، ويطرد فرج محمود، ويهدده بالقبض عليه لإدمان المخدرات، ويتهمه هو وأمثاله بتخريب البلاد بالمخدرات، وبذلك يحرف النظر عن أسباب الإدمان إلى نتائجه. ونرى محمود فى لقطة متحركة للخلف وهو يجرى للخروج من المشرحة، الأمر الذى يقلل من قيمته فى نظر فرج، ويدخل فرج إلى غرفة قريبة من المشرحة حيث يجد مساعده رءوف، ويسأله عن نقطة البداية، ويقول: "لقد اكتشفت دلائل جديدة ستخدم التحقيق." ويشرح فرج - الذى نراه فى كادر تظهر فى خلفيته صورة القاتل المفترض - نظريته قائلاً: "لقد اكتشفت وجود بثرة فى مكان محدد من أنفى محمود وسيد، فهل كون الشقيقين توأمين، يعنى أن يصابا بها فى نفس المكان؟ هذا مستحيل، إذن فأحد الشقيقين قتل الآخر منذ شهرين، وهو يمثل اليوم كلاً من الشخصيتين ليخفى جريمته. ويجب ألا ننسى أن دقدق قد لاحظ أحد

الشقيقين وهو يدور متلصصًا حول الجثة." ويرد رءوف بلهجة ساخرة: "إنها قصة الدكتور جيكل والمستر هايد ، ولكن من قتل من؟ ، وما هو الدافع للجريمة؟" ويستمر فرج في عرض نظريته: "سيد رجل محترم، وجاد، ويعمل، كما وصفته أنت مؤخراً، وهو يحتل مركزًا اجتماعيًّا مرموقًا، ويمتلك ثروة، وفي المقابل، محمود بحار وبوهيمي، ويحب النساء، ويحتاج إلى المورفين. ومن أجل هاتين الحاجتين يجب أن يستحوذ على المال، فهو إذن الذي قتل شقيقه." ويسأل رءوف: "والدافع؟" ويرد فرج: "ابتزاز المال." وهو يؤكد نظريته بضعف أخلاقيات مدمني المخدرات مثل محمود: "سيحصل على أموال أخيه، ويستفيد من مركزه الاجتماعي، وينام في سريره." وفي هذا التحليل لشخصية كل من الشقيقين، وتفسيره لدوافع الجريمة، يعبر فرج عن المفهوم الرسمي للعلاقات بين النظام والشعب، فالطبقة الحاكمة التي ينتمي إليها سيد، طبقة عاملة وجادة، وهي لذلك قادرة على تولي الإدارة السياسية للبلاد، وضمان شرعية النظام بفضل كفاءتها، ودورها الاجتماعي، وفي المقابل، فالشعب، أو القاعدة الشعبية التي يمثلها محمود، لا تستطيع اختيار الطريق الصحيح لتلبية احتياجاتها – خاصة إذا انحرفت لطريق المخدرات مما يعبر عن فقدان الاتجاه واليأس – وحل مشاكلها.

وهذا التعبير يتمشى مع الاستراتيجية الرسمية التي تعمل على تركيز عملية اتخاذ القرار في يد الطبقة الحاكمة، ومنع التفاعل بين القمة والقاعدة الشعبية، وهو التفاعل الذي يسمح بأخذ مطالبها بعين الاعتبار، ومن هنا الفراغ السياسي الكبير، وعدم تمثيل القاعدة الشعبية.

ويبدأ المشهد التالي بلقطة قريبة لشريفة ممددة على السرير بقميص النوم، وسيد في مقابلها أمام النافذة ، يتساءل عن مغزى حياته، وفي أثناء جولاته الدبلوماسية في روما، وباريس، وموسكو، ونيويورك، كان هذا التساؤل يعاوده في وسط الليل، كالهاجس المؤرق: "أنا أريد أن أكبر، وأن أتسلق السلم الاجتماعي لأصل إلى قمة السلطة، ولكن لماذا؟ ، لأواجه نفسي في النهاية" ، وهذا يدل على أن جريه في سباق السلطة، وتسلق السلم الاجتماعي، تفرضها عليه أنانيته، وحبه للسلطة، وليس قيامًا

بالواجب، أو لخدمة الآخرين، ويعكس زجاج النافذة صورته ، ومعها حقيقة وضعه ودوره الاجتماعى، وهو يدين التصنع والنفاق الذى يميز علاقات الناس فى المجتمع الراقى، بمقارنتها بالتحرر من القيود، وانطلاق الروح، والأصالة التى يتمتع بها شقيقه والمجتمع الذى يحيط به. وهو يعبر هنا للمرة الأولى عن وعيه بالتفاهة الاجتماعية لدوره، ويأسف لخضوعه لقواعد اللعب للنظام، والذى ربما يبدأ فى الابتعاد عنه موضوعيًا، وبوعى. وتطمئنه شريفة بأن تؤكد له أنهما بخير، فيركع إلى جانبها وهو يخبئ وجهه، ويقول لها إنه "متوتر"، فتجذبه معها إلى الأرض لممارسة الجنس.

ويقطع صوت محمود من خارج الشاشة هذا الاتصال الزوجى معلقًا عليه فى لقطة كبيرة فى منزل بهية قائلاً: "خطأ ، الحب بهذا الشكل خطأ، إنه أقرب إلى الشفقة، أو إلى قرص نبتلعه لننام ، وننسى متاعبنا." ونرى محمود فى لقطة عامة جالسًا على مقعد فى فناء المنزل، وخلفه دفة مركب رمزًا للبحار وللحرية، وهو ينظم لعبة يقوم فيها كل فرد فى دوره، بشرح فهمه للحرية، والحب، وأخيرًا للحياة، ويقول: "البحر يحررنا من قيود المجتمع الفاسد – ويضيف أحد المشتركين: والحرية أن تكون صادقًا مع نفسك – وتكمل بهية: والحب هو التضحية من أجل من تحب – ويكمل محمود: الحب هو أنى أحبك، أى أننى أدين لك بكل شىء." ويلفت رءوف مساعد فرج الذى يشارك فى اللعبة، نظره إلى أنه يقتبس كلام فولتير. وتتلو لقطة متحركة من أعلى لأسفل اللقطات السريعة السابقة، وهى جميعًا تعبر عن القوة والحرارة التى تسود هذا المجتمع، فى مقابل الجو البارد، والخمول الذى يسود المشهد السابق فى منزل سيد. ويغير محمود مكانه، ويمسك رءوف من كتفيه قائلاً: "أنت يا من تعمل وبجدية، سأعلمك شيئًا: إذا أردت أن تحيا حياة جيدة، عليك أن تعرف الناس، ولتعرفهم عليك أن تحبهم، ولكى تحبهم عليك أن تفهم نقط ضعفهم، وأن تقبلها ، وأن تحبهم على الرغم من نقط ضعفهم، وأن تسامحهم." يدخل محمود إلى غرفة بهية ويتجرع الخمر، وتحاول بهية منعه من ذلك، ويقول: "خلق الله المرأة لتعبر عن إنكار الذات." وبهية أقوى من محمود، وهى لا تهرب من الواقع، مهما كان مؤلمًا ، بالسكر، وبالعكس، هى تتأقلم معه، بل

تتخطاه بتصرفاتها، وهى الصفة الأساسية التى تجعل منها المحرك للمجموعة المحيطة بها، وتؤكد تأثيرها عليها. وتتجه نحو فناء المنزل، وتدعو رفيقاتها للرقص، وتبدأ هى نفسها الرقص، تحت نظرات الإعجاب من محمود ورءوف.

ويرتبط بذلك لقطة كبيرة لفرج، وهو يتحدث تليفونيًا مع مساعده الثانى حسين، قائلاً: "لقد كلفت رءوف بمراقبة محمود عند بهية، وعليك أنت الوقوف قرب منزل سيد لتراقب خروجه ودخوله." وفى لقطة قريبة نرى حسين جالسًا فى سيارة قرب العمارة التى يسكنها سيد، ويخبر فرج أنه قد سأل عنه تليفونيًا، وأن الخادم أبلغه أنه بالخارج، ويطلب منه فرج التوجه لمنزل بهية والوقوف على مبعدة منه، ثم يطلب رقم تليفون آخر.

جرس التليفون يرن فى منزل بهية، فى غرفة يختفى فيها شخصان متحابان، فترد المرأة ، وتقول: "إنه يطلب محمود" ، وينتقل التليفون من زوج من المحبين لآخر، الأمر الذى يكشف الدور الآخر لمنزل بهية، وهو أنه منزل مشبوه، ويصل التليفون أخيراً لمحمود، ويتهمه فرج على الطرف الآخر بقتل شقيقه سيد، ويرد محمود: "وكيف وصلت جثته للموقع... على ظهرى مثلاً؟" ، وهو بذلك يكشف أنه لا يملك سيارة بعكس أخيه سيد، ويطلب من بهية أن تحضر له حذاءه، ويشرح لرءوف، الذى يجلس على إحدى السلالم – متخذاً بذلك سمة المتفرج – "إنه سيد الذى يجب أن يقتلنى لا أنا"، مشيراً بذلك إلى وضعه الهامشى. وينتهز هذه الفرصة ليصف مسار أخيه الاجتماعى، ويكشف أهدافه الاجتماعية، قائلاً: "لقد كان دائمًا جاداً ومجتهداً فى العمل، ولم يجرِ أبداً وراء فتاة، ولم يتزوج ابنة رجل سياسة مهم إلا ليرتفع فى السلم الاجتماعى، ويقترب من قمة السلطة. وبعد أن أنجبت زوجته له ابنًا، أدار ظهره لها وسار فى السباق نحو السلطة." وهكذا فقواعد اللعبة فى المجتمعات الراقية تقوم على علاقات المصاهرة، ويضيف محمود: "يتزوج الناس من أجل المصلحة، ويدعون الحب كغطاء، ولكنه ليس حبًا حقيقيًا، وبمجرد إشباع الرغبة الجنسية ينصرف كل طرف عن الآخر ولا يهتم إلا بمصالحه الخاصة. وقواعد اللعبة لدينا هى ذاتها فيما عدا فرقًا واحداً،

وهو أننا نحل مشكلة الرغبة الجنسية قبل الزواج، فإذا التقت الرغبات الجنسية، كان ذلك معناه الحب، وبالتالى الفهم المتبادل والتواصل، أما سيد فولد ميتًا." وبهية تجلس عند قدميه، تساعده فى لبس الحذاء، دليلاً على الحب، وتسأل الممثلة السابقة، صاحبة المنزل، من آخر الفناء عن شريفة، فيجيبها: "هى أيضًا ولدت ميتة"، وهذه الصور تشير إلى أنه يخفى الحقيقة، والممثلة لا توافق على وصفه، وتذكره بالصورة التى رسمها لشريفة، وتسأله عن مغزى ذلك، وتقول: "أنت تكذب يا محمود، إنكم جميعًا كذابون، ولا تقولون الحقيقة." وينتهى المشهد بهذه الأقوال التى تكشف أن محمود لم يقل كل شىء بالنسبة لمسار أخيه، وخاصة بالنسبة لعلاقته بشريفة، زوجة أخيه، والتى تشير إليها الصورة التى رسمها لها، ورفضه لتوضيح علاقته بها. وهذا الشىء المختفى يدل على وجود ارتباط استراتيجى بين التحقيقات المختلفة التى حكمت مسار الفيلم حتى الآن، ولضبط التحقيق للاقتراب من النهاية.

وينتقل التحقيق الذى تركز حتى الآن حول محمود إلى شريفة وسيد، لتوضيح تصرفاتهما ومشاكلهما ومغزى أفعالهما.

يبدو سيد فى صورة جانبية مأخوذة من خارج شقته، وهو يجلس وحيداً فى مكتبه، يستكمل كتابة المسرحية، وتنتقل لقطة متعمقة أخرى أيضًا من الخارج، لنرى شريفة وهى تراقب سيد من شباك الدور العلوى لشقتهما، وهنا يُقطع المشهد بفلاش باك يظهر شريفة فى المركب التى يقيم فيها محمود، وهما يتناقشان، ويجلس محمود فى نهاية المركب، وظهره إلى النيل، وشريفة تتجه إلى مقعد، وترينا لقطة كبيرة وجه شريفة ، ويبدو عليه الحزن، يقول محمود: "سيد رجل ممتاز"، وتجيب شريفة: "أنا لا أشكو بل إنه يمثل الزوج المثالى كما تحدده مجلة حواء"، يقول محمود: "إذن تذكرى الأشياء الحسنة التى فعلها لك، وذكرياتكما الجميلة"، وترد شريفة: "الأمر لا يتعلق بسيد، وأنا أعطف عليه، فهو محتاج إلىَّ لتأكيد اسمه، وشهرته، ومستقبله"، وهى بذلك تؤكد تبعية زوجها لها من أجل مصلحته، والسبب الذى من أجله تزوجها، وهو خدمة طموحاته، وتضيف: "أما أنا فأريد زوجًا، إنه يجهل كل شىء عنى، عن عواطفى، أنت

تعرف عنى أكثر مما يعرفه". وهكذا توضح علاقتها بسيد، وتعترف ضمنًا بحبها لمحمود عندما تقول له إنه صار بالنسبة لها أكثر من صديق، ثم تنفجر باكية، وينتقل محمود للجلوس بجوارها، ويحاول التخفيف عنها بالقول إن الدموع علاج ناجع للتخلص من الأحزان، وفى هذا المشهد يدل محمود على إنسانيته، وأمانته، وحبه لأخيه، على عكس الصورة التى يرسمها له هذا الأخير. وهذا يكشف لنا المزيد عن شخصية محمود. ويُقطع الفلاش باك بالعودة للقطة السابقة لشريفة وهى تراقب سيد من الدور العلوى لشقتهما، وهو ما يوضح، بالمقابل طبيعة العلاقة القائمة بينهما كما وصفها الفلاش باك.

فى المشهد التالى نرى سيد ممسكًا بالتليفون ، وهو يطلب من محدثه المجهول توصيله بأخيه محمود الذى يريد الحديث معه فورًا. وتخرج شريفة من الغرفة ثائرة، وتقاطع سيد قائلة: "أنت مهتم كثيرًا بإنهاء مسرحيتك، وتنسى أن علينا أن نسافر لباريس"، ويجيبها سيد بأنه أخطأ فى رسم إحدى شخصيات المسرحية، وهذا أهم من رحلة باريس، وهذه المواجهة توضح مدى ابتعاد الزوجين، والاهتمام الجديد من جانب سيد بالمسرحية على حساب مهمته الدبلوماسية التى كان مهتمًا بها كثيرًا فى أول الفيلم، ويمثل تدهور العلاقات بين الزوجين، وتركيز اهتمام سيد على مسرحيته، سرًا ستكشفه لنا تطورات الأحداث.

ويتلو هذا المشهد المثير مشهدٌ آخر لرءوف ، يبحث فى قسم علم النفس فى إحدى المكتبات، عن روايات لسيد، ونراه يمسح بحنان شعر الموظفة وهى خطيبته، ويطلب منها أن تجد له قصة يتحدث فيها سيد عن رجل يعانى من العجز الجنسى.

وفى المشهد التالى نرى شريفة وهى تقدم الشاى فى صالة الاستقبال فى منزلها لرءوف، والمفتش فرج، وهى تلبس السواد دليلاً على العفة والحشمة. ونراها من الظهر فى لقطة متوسطة، وتدل هذه الملابس، والوقفة على ازدواجية هذه الشخصية. ويخبرها رءوف الجالس أمامها بأنه من المحتمل توجيه الاتهام لمحمود بقتل أخيه، وأن الشرطة تريد معاونتها فى تأكيد الاتهام، وتشرح شريفة أن هذه النظرية غير منطقية ما دام

سيد على قيد الحياة. فيؤكد رءوف الفكرة القائلة بأن محمود يمثل شخصية سيد، فترد شريفة – ونراها من الأمام هذه المرة – قائلة: "وفى رأيك أن محمود سيلقى بدلاً من سيد خطاباً على خمسة آلاف دبلوماسى فى باريس، وهو الذى يستكمل كل ليلة مسرحيته هنا! ... لا هذا مستحيل." ويذكرها رءوف بأن سيد يأخذ شخصياته من المحيطين بمحمود، فترفض شريفة هذه الحجة قائلة: "محمود يمكنه التقدم بفكرة، ولكن تحرير الكتب يحتاج إلى براعة أدبية، وقدرة فنية لا يملكها إلا سيد"، ويقف المفتش فرج ويقترب من مقعد شريفة التى يستجوبها بتدقيق، ويسألها عن علاقتها بمحمود، وما إذا كان سيد على علم بها، وترد شريفة بتعالٍ: "إنه شقيق زوجى، وأنا أراه وهو يرسم اللوحات، وأنا لا أخفى شيئًا عن زوجى، وعلى أى حال لا يوجد شىء ينبغى إخفاؤه"، وهى لا تنسى أن تهدده بأن أية محاولة للمساس بسمعة زوجها ستقابل بالعقاب نظراً لنفوذه السياسى، وتقول: "لا أحد من حقه أن يحطم ما بنيناه سوياً." مشيرة إلى نجاحهما، وارتباطهما بسلطة سياسية ستحميهما. ويسألها فرج إن كان لديها أطفال، فتقول: "طفل واحد"، وهنا ترينا لقطة متحركة لأعلى – ولأول مرة – طفلاً صغيراً ينزل على سلم الشقة وبيده بالون، وتقول شريفة، لتؤكد محاولتها إثناءهما عن فكرتهما: "سيد سيصل الآن، لأننا وجهنا الدعوة لأحد النواب لمصاحبتنا إلى دار الأوبرا".

وفى السيارة، يعلق فرج على المنظر السابق معبراً عن الاستخفاف بدبلوماسية شريفة، وبالتالى الطبقة الراقية التى تنتمى إليها، ويثور رءوف ضد أسلوب فرج الخالى من الإنسانية ، ويطلب منه إيقاف السيارة وينزل منها، ويقول فرج بعد أن صار وحيداً فى السيارة: "ومؤامرة شريفة ومحمود؟"

وهذا المنظر لفرج ورءوف فى السيارة، ومناقشتهما يؤكد الاختلاف بينهما فى تفسير الجريمة، ففرج يتمسك بنظريته التى تسير على نمط النموذج الرسمى للعلاقات بين القمة والطبقات الشعبية، أما رءوف فيفضل الاعتبارات الإنسانية، والقيم الأخلاقية.

نرى شريفة فى سيارتها أمام القلعة قرب منزل بهية، التى تراها مارة بالشارع، وتقول لها: "اركبى، أريد الكلام معك"، وتحكى لها أن الشرطة استجوبتها بشأن محمود الذى تتهمه بقتل أخيه سيد، وأنها تريد مقابلة محمود بسرعة، وتثور بهية ضد اتهامات الشرطة، وتوضح أن الشرطة لديها جثة، وتريد تحميل المسئولية عنها لمحمود، وهى تؤكد بذلك ظلم الشرطة، وعملية الاستغلال التى يتعرض لها المضطهدون والشخصيات غير المعروفة مثل محمود، قائلة: "من يوم أن تعرفنا عليك أنت وزوجك، والمصائب لا تكف عن الوقوع علينا"، وتؤكد لها شريفة أنها تغيرت، وتشير بذلك إلى أنها تتحمل جزءًا من المسئولية عما أصاب محمود، وتذهب مع بهية إلى السيرك حيث ينتظرها محمود.

وترينا لقطة جامعة الجو الصاخب للسيرك، والألعاب التى تجرى فيه، تتبادل مع لقطة متوسطة لمحمود بالقرب من أحد الأطفال ، وهما ينفجران فى الضحك بعد التعليق على بعض الألعاب. وتجلس بهية إلى جانب محمود ، وتبلغه أن شريفة تنتظره بالخارج.

نرى محمود وهو ينزل على الدرجات الخارجة من خيمة السيرك، وينظر إلى شريفة، ونسمع صفير اللحن المزعج الذى ارتبط دائمًا باللقطات الغامضة. وينزل محمود، ويلتقى بشريفة، ويتغير اللحن إلى لحن هادئ. وترينا لقطة متحركة للخلف الاثنين، وهما يسيران بجوار أقفاص الحيوانات، ويتوقفان أمام أحد الأقفاص الفارغة. ويتناقض منظر الأقفاص الذى يرمز للوحشية والسجن، مع جو السيرك المعبر عن اللهو، وسعادة الأطفال الأبرياء. تشكر شريفة محمود على شجاعته التى أنقذت زواجها، وتؤكد له أنه يستحق الحب، وتضيف: "على أى حال، فأنا وسيد نكوِّن زوجًا متناغمًا. ففى أول زواجنا كنت أتطلع إلى الكثير، فقد كنت متعجلة، وأعيش فى داخل أحلامى المثالية، ثم جئت أنت بحديثك الصريح، وتحررك، وجنونك، وأخرجتنى من الحلم." تقترب منهما بهية، وتعطى كلاً منهما بالونًا وتحتفظ هى بواحد. يخرج الطفل الذى كان جالسًا بالقرب من محمود من السيرك مع أطفال آخرين، وبيد كل منهم

بالون ، وهم فى قمة السعادة، ويغير هذا الجو المرح من القتامة التى سادت المقابلة بين محمود وشريفة. ويطير البالون من يد الطفل الذى يبكى لذلك، فيترك محمود البالون الذى يمسكه يطير هو الآخر ليسرى عن الطفل، ويفعل بقية الأطفال كذلك. ويسود المرح الجميع، وتزداد الإضاءة فى المنظر تدريجياً، مما يشير إلى ظهور أمل جديد قد يغير من أحداث الفيلم.

وفى المشهد التالى نرى حفلة زار، من وجهة نظر سيد، وتعليق بهية، فى حين يقف رءوف فى الخلفية، يراقب رد فعل سيد. ويقوم شيخ الزار بذبح ديك، ونثر دمه فوق جسم امرأة فى حالة إغماء، ويستدير سيد بعد أن روعه منظر الدماء، ويطلب من بهية الرجوع إلى منزلها، قائلاً: "إن جو الرسامين فى البيت أحسن من جو هذا الزار". ونستنتج من هذه الأقوال أن منزل بهية مشبوه ، تمارس فيه الغرائز الثائرة، وفى الوقت نفسه ملجأ لمتعاطى المخدرات، والمطحونين، والمهمشين من المجتمع، وكذلك مكان للتمثيل وللفن، حيث يبيع فيه الفنانون أعمالهم الفنية التى ينتجونها فيه. ويجلس سيد فى الفناء، ونرى صورته الجانبية، فى حين تحضر بهية الطعام على بعد منه. ويساوم رءوف فى غرفة تطل على الفناء أحد الفنانين على ثمن إحدى الصور الشخصية التى يضعها بالقرب من المشربية حتى يسمع سيد المناقشة، ويقول الفنان: "هذه لا تساوى الكثير فهى مجرد فن تصويرى بحت، ولا تمثل الفن التعبيرى". وتنجح حيلة رءوف، ويدخل سيد الغرفة بعد أن أثارت المساومة فضوله، ويكتشف صورة شريفة، مما يثبت نظريته عن وجود علاقة بين شريفة وأخيه، فيندفع خارجاً فى حالة من الغضب. وتمسك به بهية، التى شعرت بأثر هذا الاكتشاف على سيد، لتشرح له حقيقة العلاقة بين الاثنين، وتدفعه إلى غرفة بعد أن تطرد منها أحد متعاطى المخدرات الذى تبحث عنه الشرطة، ورفيقته التى يطاردها والدها، ويعلق سيد على هذا المنظر قائلاً: "هذا مجتمع ملوث كريه الرائحة." وهكذا يصف منزل بهية بأنه مكان للمهمشين، والخارجين على القانون، يتعارض مع قواعد المجتمع الراقى الذى ينتمى إليه، وتبدأ بهية فى شرح طبيعة العلاقة بين محمود وشريفة.

ويقطع هذه الصورة فلاش باك حيث نجد شريفة مع محمود فى مركبه، ويعلق صوت بهية من خارج الكادر على هذا المنظر قائلاً: "لقد أحب محمود شريفة وعانى كثيراً ليبعدها عنه"، ونرى شريفة تلاطف محمود، وتعترف له بحبها، وترغب فيه، ويتعانقان، ثم يهب محمود فجأة، ويذكرها بوجود بهية التى تحبه ، وضحت كثيراً من أجله، ولكن شريفة التى تعى مقدار سيطرتها على محمود، تستمر فى محاولة إغوائه، فيطلب منها الطلاق من سيد. ونراه فى هذا المنظر أمام مرآة بما يوحى بأنه يعى خطة شريفة التى تدعى الحب لتحقيق هدفها. وتخرج شريفة من المكان المنعزل مع محمود، لتخبر بهية وبقية أصدقاء محمود المتجمعين فى صالة المعيشة أنها ستطلب الطلاق من سيد لأنها تحب محمود، ويسألها محمود الذى يقف وظهره يواجه الكاميرا: "هل أنت مستعدة أن تعيشى مثلنا، وفى نفس الظروف؟" فتجيبه بالإيجاب، فيقول: "إذن ليست هناك حاجة للطلاق"، ويستمر بلهجة ساخرة: "ابنة الطبقة الراقية تنحنى أمام البحار البسيط، وتتحدى قواعد طبقتها، يا للسعادة!" ويقول لشريفة وهو جالس على الأرض إلى جانب بهية: "هيا ارقصى!" فتنبهه إلى أن هذا الأمر لا يعود للحب، وإنما للاستعباد، فيكشف الفستان عن جزء من كتفها. فتتضايق من تصرف محمود أمام الناس، وتندفع خارجة من المركب. ويؤكد محمود: "إنكم تستخدموننا لتحققوا أغراضكم ثم تتخلون عنا"، وهو يعبر هنا عن استغلال القاعدة الشعبية التى يسميها "نحن"، من طبقة القمة التى يسميها "أنتم". وهذه القمة التى تعهد لها القاعدة الشعبية بالقيادة، تتخلى عن مطالب هذه القاعدة بعد تحقيق أهدافها هى. وفضلاً عن ذلك فموقف محمود يعبر عن ابتعاده عن واقع المجتمع الذى يحتقر قواعد اللعب الخاصة به، والتى لا سيطرة له عليها بصفته فناناً ورجلاً من الشعب، وإذا كان يبتعد عن هذا المجتمع باللجوء إلى الخمر والسكن فى المركب، التى ترمز للترحال، فإنه لا يسقط فى فخ الوهم، فهو يعى أن تصرف شريفة إنما يعبر عن محاولة إرواء رغبتها الجنسية، ومشاعرها المحبطة من زوجها الذى لا يهتم إلا بالارتقاء الاجتماعى. ولذلك تصرف بهذه الطريقة التى قللت من قدره أمامها، ليحافظ على زواج أخيه الذى تعرض للخطر بسبب رغبات زوجته المحبطة. وفى مواجهة النهر، يستمر محمود فى الشراب

لكى ينسى، وتسرى عنه بهية بالتأكيد أن تصرفه كان الطريقة الوحيدة لإبعاد شريفة عنه نهائيًا.

وينتهى الفلاش باك بالعودة للمشهد الذى نرى فيه بهية تشرح لسيد حقيقة العلاقة بين محمود وشريفة، ونسمع صفير اللحن المزعج الذى يصاحب فى الفيلم، المواقف الغامضة، أو بالعكس التى يجرى فيها حل اللغز، وهى تقول لسيد بغضب: "محمود دفع الثمن ليحمى زواجك، لقد جرت شريفة وراءه بسبب حبك الأعمى، وعلاقتكما الزوجية المتباعدة. هل أنت على استعداد لتفعل مثله بالتقليل من قدرك أمام من تحب؟ أنت كنت تريد أن يكون محمود حقيرًا وخائنًا، ولكن محمود لم يخنك، إنه لم يخطئ". ثم أضافت بلهجة جادة: "أنت تسمح لنفسك بإدانة منزلى، ومن يشغلونه مشيرًا إلى قواعد وأصول مجتمعك، ولكن ما الذى جلبه لنا مجتمعك هذا غير الخوف والإهانة؟". وهى بهذا تؤكد على العلاقات السياسية والاقتصادية الحقيقية بين النظام السياسى فى تلك الحقبة وبين القاعدة الشعبية، التى يكون محمود وبهية والمحيطين بهما أحد عوالمها الصغرى.

وفى الواقع، فإن التبادل بين الفلاش باك وهذا المشهد يعبر عن الاستراتيجية الداخلية لتنظيم الفيلم، ففى كل مرة تواجه القاعدة الشعبية القمة، توضح لها مظاهر ضعفها، وبطلان القواعد التى تنظم قواعد اللعبة الخاصة بها، ألا وهى تحالف المصالح، واحتكار اتخاذ القرار لخدمة مصالح الطبقة الحاكمة الانتهازية الأنانية. وهذا الأسلوب يكشف انحراف النظام السياسى عن أهدافه الجماعية، وبالتالى عن شرعيته التمثيلية. وهكذا تكتسب القاعدة صفتها التى تسمح لها بإدانة مظاهر ضعف النظام التى تخفيها المواقف السياسية للنخبة المسيطرة على السلطة. ومع ذلك، ففى مواجهة موقف يزداد تأزمًا باستمرار، تتصرف القاعدة الشعبية ولو بعد حين، بقوة ثورية ضد علاقات السلطة السائدة، ولن يوجد بديل عن الفراغ السياسى فى حياة المجتمع إلا من جانب القاعدة الشعبية. هذه هى رسالة الفيلم الذى يتنبأ بالتطورات اللاحقة فى الواقع. وتنتهى بهية هذه المواجهة بطرد سيد بالقول بأنه "يوسخ" منزلها. ويغضب سيد

وينصرف مسرعًا، ويدخل رءوف الغرفة مسرعًا، ويسأل بهية عن سبب غضب سيد، ويرجوها أن تبلغه بتفاصيل المواجهة، قائلاً إنه موضوع "حياة أو موت".

وفى المشهد التالى، نرى شريفة وسيد مع عضو البرلمان، يحضرون حفلة موسيقية فى الأوبرا. ففى صورة كبيرة نرى الجمهور والأوركسترا على المسرح، ويتلوها صورة قريبة لوجه شريفة، ثم فلاش باك يعيد مشهد مقابلة محمود مع شريفة أمام السيرك. ثم نرى اللقطة الكبيرة لشريفة مرة أخرى، وينتهى العزف والجمهور يصفق، وعلى سلم الخروج يقول النائب: "تصور أن بارتوك مات فى نيويورك فى البؤس، فى حين نستمتع نحن بثمار عبقريته، والعالم كله يمتدح أعماله." وتؤكد شريفة أن الدولة يجب أن ترعى العباقرة، فيشير النائب إلى الأعباء الثقيلة التى تتحملها الدولة، ويوصى بزواج العباقرة من نساء يستطعن ضمان العيش الرغد لهم، ويهنئ شريفة وسيد على رحلتهما المقبلة إلى باريس. وهذا الحديث يعنى أن "الكفاءة" والعبقرية لا تكفيان وحدهما لترقية من يتحلى بهما، بل يجب الاعتماد على التحالف مع الدولة، أو بعبارة أخرى، مع النظام، كما تعبر عنه العلاقة بين سيد وشريفة. وسيد الواقف أسفل السلم يراقب شريفة والنائب فى لقطة مواجهة، ويعلق قائلاً: "سيد درويش مات فقيراً، والدولة صادرت أملاكه وأعماله"، وهذه الملاحظة تقابل ملاحظة النائب عن العبقرية والتحالف مع النظام، ونذكر هنا أن سيد درويش كان شاعراً وموسيقيًا ومؤلفًا للأغانى الشعبية فى عهد حكومات الاستعمار لمصر، وأنه كان محبوبًا من الشعب، ولكن النظام اضطهده بسبب انتقاده له، ولمقاومته للاستعمار.

ثم نرى فلاش باك جديداً، حيث تجلس شريفة وسيد والنائب فى اللوج بالأوبرا، وينحنى سيد على شريفة ويهمس لها ببضع كلمات ثم يخرج، وينزل درجات سلم الأوبرا، ثم نراه من الجانب فى سيارته، ونسمع صوت بهية من خارج الكادر وهو يعيد ما قالته فى المواجهة السابقة: " هل أنت على استعداد لتقدم نصف التضحيات التى قدمها من أجلك؟" ، ويتصبب وجه سيد بالعرق، دليلاً على عصبيته، ويأتى فوق هذا الكادر الفلاش باك الذى يعيد مشهد شريفة وهى تجرى من المركب عارية الكتف،

وسيد يراقبها من بعيد، وصوت بهية من خارج الكادر يعلق على المشهد قائلاً: "أنت كنت تريد أن يكون محمود حقيراً وخائناً، ولكن محمود لم يخنك، إنه لم يخطئ". وتعود صورة سيد فى السيارة، من الأمام هذه المرة، ونرى وجهه المرتبك بسبب الحقيقة التى اكتشفها، فقد نجحت بهية بفضل قوة شخصيتها النابعة من واقعيتها وحبها للحقيقة، ورفضها لشكوك سيد التى لا أساس لها، فى جعله يثور ضد نفسه، مما ينعكس فى بعض التصرفات، كما سنرى بعد قليل.

وفى المشهد التالى نرى رءوف يستقبل فرج الذى وصلته رسالة رءوف القائلة بأنه اكتشف وقائع جديدة قد تساعد على حل لغز الجريمة، ويجلسان فى الصالون أمام خريطة تبين معالم شخصية القاتل المحتمل، سيد أو محمود، والدوافع التى تدفع كلاً منهما لارتكاب الجريمة. ويستبعد رءوف أن يكون محمود هو القاتل، فقد كانت شريفة تريد إقامة علاقة معه، ولكنه رفض ذلك، فقد أكد الشهود وهم بهية ورفاقها، تلك الحقيقة، "ويبقى سيد" كما يقول رءوف الذى يحاول شرح دوافعه، فهو يعرف أن هناك علاقة بين محمود وشريفة، ولكنه يجهل طبيعة تلك العلاقة، وخوفًا من فقدان مركزه وزوجته ومواردها، يقوم بقتل أخيه. يرد فرج: "هذه الدوافع غير كافية لقتل أخيه." ويدخل رءوف فى تحليله الاعتبارات الإنسانية التى يفضلها فى أسلوب تحقيقه. وفى صورة تجمع رءوف وفرج، يستدعى الأول نظرية المرض لتفسير دوافع الجريمة: "ربما يعانى سيد من مركب نقص، أو لعل به مسًّا من الجن." ويرتبط بهذه الصورة، فلاش باك للزار الذى حضره سيد قرب مسكن بهية، ويسأله رءوف: "هل تهتم بهذه الأشياء؟" فيجيب سيد: "أهتم بكل شىء". ويشير رءوف إلى المرأة الغائبة عن الوعى ويسأل ما إذا كان يعتقد حقًّا أن بها مسًّا من الجن. ويجيب سيد بأن ذلك ممكن، وإلا لماذا تتحمل كل هذا العذاب، ويقول: "هناك أشياء بين السماء والأرض تتحدى فهم الإنسان". وهو يستشهد بأقوال هوراشيو فى مسرحية لشيكسبير، ويُقطع الفلاش باك.

ويشـرح رءوف – الذى يعطينا ظهـره – لفـرج أن المرض قـد يدفع المرء نحـو الانحراف، ويقول: "سيد يعمل كثيرًا ليعوض مركَّب النقص الذى يعانى منه، ولكن هذا غير كافٍ، فهو يريد أن يصير مهمًا، وأن يكسب شهرة ونفوذًا وموارد اقتصادية كبيرة، ومن هنا كـانت شهـيته للسلطة، ولتسلق السلم الاجتـماعى" . ويعبر رءوف فى هذه الفكرة عن مـعايير النجاح، ألا وهى: الربح، والانتهازية التى يحبذها النظام السياسى لتلك الحـقبة، والتى تؤكـد طابعه المرضى، الذى يمثل خطرًا على الديمقراطية، وتوازن المجتمـع، كما توضحه حالة سيد المرضية. ويعترض فرج على التقليل من قيمة رجل كسيد، ووصفه بالمريض، ويقول: "أنت تريد إذن أن يكون جميع الناس مثل محمود؟ لا، لا بد من السير على قواعد النظام والجدية." ويشير رءوف إلى قوانين الطبيعة ليفسر الرغبات الجنسية المحبطة لشريفة، ويقول: "حسب هذه القوانين، تحتاج كل امرأة للتأكيد على أنوثتها" . ويؤكد رءوف أن الناس يختلفون فى قرارة نفوسهم، ويجلس بين زاويتى سلم، ويسأله فرج الذى نراه بين درجتى سلم إذا كان يستطيع أن يخمن ما هى عواطفه، ويجيب رءوف بأنه يحـاول، قـائلاً: "أنت وحيد، ولا أصدقاء لك" فيجيب فرج: "ليس لدى وقت، إنه العمل" . ولكن انغماس فرج فى العمل، ووحدته، تشير إلى أن لديه مركَّب نقص يريد تغطيته بالعمل. وصورة رءوف بين درجتى الزاوية، واعتراف فرج الضمنى بمركب النقص، يؤكدان نظرية رءوف بشأن العلاقة بين المرض وتسلق السلم الاجتماعى، بل الصعود إلى قمة السلطة. ويؤكد فرج أنه قد قضى سهرة جميلة لدى رءوف، ويدل زوال توتره على أنه قد ارتاحً نفسيًا، فقد حُل لغز الجريمة.

فى لقطة متوسطة، نرى سيد فى مكتبه، يتحدث بالتليفون مع يوسف وهبى الذى يهنئه على رسمه الرائع لشخصية البحار، ويدعوه لحضور البروفة فى المسرح فى اليوم التالى إذا كان يريد إدخال بعض التعديلات.

ويبدأ المشـهد التالى بلقطة متوسطة لخشبة المسرح، وبعض الممثلين والممثلات يستعدون لإجراء البروفة أمام سيد، ويوسف وهبى، والمخرج، الذين يجلسون فى الصالة. ويمثل أبو زهرة، وهو ممثل فى الحياة، ويلعب نفس الدور فى الفيلم، دور

البحار مع ممثلة تقوم بدور زوجة صديقه، فى ديكور يشبه منظر رصيف الميناء. يمسك البحار كرسياً، ويجلس عليه بالمقلوب (ظهر الكرسى أمامه)، وتجلس زوجة صديقه على دكة بالقرب منه، وتوجد دراجة نارية فى مواجهتهما. يقول أبو زهرة بلهجة تحمل نغمة الإغراء: "لا تعودى وحدك، سأقوم بتوصيلك، فالوقت متأخر" – "لا، أريد العودة وحدى، فأنا أخشى أن أتعرض لبعض المضايقات فى ظلام الليل." ونرى سيد ، فى لقطة كبيرة، ووجهه مختفى بين ذراعيه المستندين على ظهر المقعد، وهو يعترض على لهجة الإغراء لأبو زهرة، ويطلب منه التمسك بحرفية النص، ويؤيده يوسف وهبى، ويطلب من أبو زهرة التمسك بالنص بقدر الإمكان. يصعد سيد إلى الخشبة لمراجعة التمثيل، ويصف شخصية البحار قائلاً: "الأمر لا يعود فقط إلى النص، بل إلى وقفة البحار، وأسلوبه فى النطق، عندما يقترح على هذه المرأة أن يصاحبها فى العودة، فهو لا يخفى أية أغراض خاصة، وهو الوحيد الذى يقدر حزنها، ويريد مساعدتها، إن الدراجة النارية أمامهما، وهذا يعنى أنه سيوصلها إلى منزلها، ثم يعود لمنزله فوراً. هذه هى الفكرة التى نريد توصيلها للمتفرجين، وإلا فشخصية البحار كما تمثلها تستحق القتل، وبالعكس فالبحار شخص بسيط". ويتلو هذه اللقطة مشهد يجرى على رصيف الميناء، حيث نرى محمود يلعب الكرة مع بعض الصبيان، ويتابعه صوت سيد من خارج الكادر قائلاً: "إنه طبيعى وقوى مثل البحر، كما أنه فيلسوف ويقدر ضعف الناس، ويستطيع أن ينتقدهم." ويمسك محمود بالكرة، ويلقيها خارج الكادر.

ونرى فى المشهد التالى الذى يتداخل مع المشهد السابق الكرة تدور فوق طاولة الاجتماعات بمكتب وزير الخارجية ، التى رأيناها فى أول الفيلم عند تقديم سيد. تدور الكرة فوق الطاولة تحت أعين الجالسين ، ثم تقع بين يدى سيد الجالس على مقعد الوزير، الذى يمثل دوره ويطمح فى أخذ مكانه، ويعطى سيد الكرة لرجل يتناولها بهدوء ويضعها فى خازنة. وهذا المشهد يوضح لنا عن طريق حركة الكرة وعى محمود بضعف سيد هو والنظام السياسى الذى يمثله، وهو الضعف الناجم عن الرغبة فى السلطة، التى لا يريد سيد الاعتراف بها، ويخفيها فى خازنة عن أعين الجماهير.

وينقلنا صوت سيد من خارج الكادر، مرة أخرى، إلى مشهد الميناء حيث يوجد محمود، ويضيف: "هذا البحار هو الحرية، إنه يقدر ضعف الآخرين، واحتياجاتهم، ومخاوفهم." ويعود اللحن المميز المزعج مع المنظر الأول للمسرح، فنرى سيد ، وحوله الممثلون، الذين يمثلون مختلف طبقات الشعب بملابسهم المميزة، وهو يسألهم: "هل يمكن إدانة شخص بسيط ومتحرر مثل البحار لمجرد أنه لا يتقيد بقواعد النظام؟" . ويتجه إلى أبو زهرة ويشرح له أن البحار يريد مساعدة هذه المرأة دون أغراض خفية، ويقول: "إنها زوجة صديقه الذى يعتبره أخاه، فكيف يخونه؟" ويمسك بقميص أبو زهرة ويهزه قائلاً: "إن البحار هو الشىء الطيب فينا. انظر إلى نفسك يا أبو زهرة، ستجد البحار هو الجزء الطيب فيك، فلماذا تريد كبته؟" وتتسع اللقطة لترينا الدهشة على وجوه الواقفين، ويعتذر سيد لأنه لم يستطع التعبير عن هذه الفكرة فى كتابته، وهو بهذا يتحمل مسئولية خطئه فى رسم شخصية البحار علنًا أمام الناس. وهذا يعنى الاعتراف الضمنى، غير الواعى، بخطئه فى قتل أخيه التوأم محمود البحار، وينصرف من المنظر. يتوجه أبو زهرة لمقابلة يوسف وهبى لسؤاله عن هذا التغيير فى التعبير عن شخصية البحار، ويؤكد أنه اتبع بدقة النص الأصلى لهذا المنظر الأساسى، ويقول: "إنها لم تعد نفس المسرحية، أو لعلى أخطأت الفهم." ويطمئنه يوسف وهبى قائلاً إنها نفس المسرحية، ولكنها مأساة، ولست أنت الذى أخطأ، مشيراً بذلك ضمنياً، إلى سيد الذى أدرك أنه المجرم. ومن المهم هنا، أن نشير إلى أن سيد يعترف بجريمته، على نفس المسرح الذى مُثلت عليه مسرحية "كرسى الاعتراف"، وأمام بطلها يوسف وهبى الذى تلقى فيها الاعتراف بجريمة قتل.

ويساهم التداخل بين التمثيل على المسرح والترتيب الداخلى للفيلم، إلى جانب بناء التحقيق، فى حل لغز الجريمة، وهذا يؤكد فكرة القوة الثقافية والسياسية للسينما، فهى إلى جانب دورها الترفيهى، تلعب دوراً فى التوعية بمشاكل المجتمع التى يدور حولها الصراع بين القوى الموجودة على الساحة، وتساهم فى فهم استراتيجيات هذه القوى وأهدافها.

وفى المشهد التالى نرى المفتش فرج، ومعه رءوف فى مركب محمود، وهو يحاول البحث عن أدلة على مسئولية سيد. وهو يلاحظ وجود كتلة من المعدن عند نهاية درجات السلم، وغياب زميلتها فى الطرف الآخر، ويفترض أن سيد قد استخدمها لقتل أخيه ثم ألقى بها فى الماء. وفى المقابل، يفترض أن سيد لم يستخدم هذه الطريقة لإخفاء الجثة خوفًا من طفوها بعد ذلك، ونقلها إلى موقع البناء حيث وجدت بعد ذلك. ويعترض رءوف على اكتفاء فرج بجمع الأدلة على إدانة سيد، وتجاهل ما أكده الطبيب النفسانى من أن القاتل مريض نفسيًا، وبالتالى لا يمكن اعتبار سيد مسئولاً عن جريمته وإدانته بناء على ذلك. ويرد فرج رافضًا هذا التفسير الذاتى للجريمة. ويتجه أخصائى غطس إلى فرج ويخبره أنه وجد الكتلة المعدنية فى القاع وأخرجها. ويتجه فرج نحو رءوف، وتظهر لنا لقطة كبيرة وجهه الغاضب. ويشرح له رءوف أنه حضر موقفًا فى المسرح حيث وصف سيد أخاه بأنه ملاك، ويقول: "سيد قتل أخاه ثم ندم على ذلك. هناك جزء فى داخله يرفض الاعتراف بهذه الجريمة ويريد نسيانها، ومن هنا ظهوره عند بهية فى شخصية محمود". يرد فرج: "إذن فهو يمثل!" - "لا إنه لا يمثل، فهو يريد إحياء محمود بالظهور فى شخصيته عند بهية بأفكاره، وأحلامه وواقعه، إن سيد يعانى من ازدواج الشخصية، وهذه حقيقة يجب أن تعترف بها". ينظر فرج الجالس على الأرض، إلى رءوف فى لقطة متعمقة مقابلة، ويسأل قائلاً: "ما هى الحقيقة التى يجب أن أعترف بها؟ هل تظن أن المجتمع والقانون سيعترفان بأى شىء خلاف ما اعتادا عليه؟" وهكذا يؤكد فرج أن العدالة عمياء فى هذا المجتمع الذى يختار من بين الحقائق تلك التى تناسبه. وينصرف رءوف، فيحذره فرج من سيد الذى قتل أخاه، والذى قد يقتل شريفة بدورها.

فى لقطة متوسطة نرى سيد فى سيارته بالتبادل مع لقطة قريبة لرءوف وهو يدخل إلى غرفة يوسف وهبى بالمسرح.

يرن جرس التليفون بمنزل سيد، وتسرع شريفة بملابس السهرة إلى غرفة المعيشة لتلقى المكالمة: "نعم يا أستاذ يوسف وهبى، يتابع سيد كل ليلة الكتابة فى

المسرحية، وأظن أنه يعيد كتابتها. سنسافر بعد غد إلى باريس... نعم سأطلب منه تأجيل السفر، وهو متعب جدا ويحتاج إلى الراحة." وتضع السماعة وتتجه إلى مكتب سيد، وقد أثارت هذه المكالمة فضولها، وتجلس إلى المكتب، وتظهر لنا لقطة كبيرة مسرحية البحار لسيد، وإلى جانبها ورقة مكرمشة، شريفة تفرد الورقة، وصوت سيد من خارج الكادر يقرؤها: "البحار يخون شقيقه الوحيد، فكيف كان رد فعل عطيل؟ كيف يمكن أن يتصرف رجل يضحي بوجوده، وسمعته، ومستقبله؟ لا بد أن أواجه أخي". وتقطع هذا المشهد لقطة متوسطة ترينا سيد وهو يقود سيارته، وتغطي وجوه كثيرة زجاج السيارة وتتهم سيد بقتل أخيه، وهذه الوجوه تخص الأشخاص المحيطين بمحمود الذين كان يستمد منهم أشخاص رواياته. وسيد يحاول إخفاء هذه الوجوه بأوراق مسرحيته، ويتناول محقنة من درج السيارة ويحقن بها ذراعه، وهذا دليل أنه يتعاطى مخدر المورفين.

ويعود مشهد شريفة فى المكتب، وهى تستمع لتسجيل بصوت سيد يقول: "أنا الكاتب الذى أعمته الغيرة، ولا أذكر ما حدث بينى وبين أخى فى تلك الليلة". يدخل سيد فجأة إلى المكتب عن طريق النافذة بملابس محمود، ويسقط على الأرض، وهو لا يتحكم فى حركاته مما يدل على تأثير المورفين. شريفة تغلق المسجل وتختبئ فى أحد الأركان. سيد يقف ويتناول قميصًا من أحد الدواليب، ويجلس إلى المكتب، يمسك بالميكروفون ويتحدث للمسجل محاولاً تذكر المناقشة التى حدثت بينه وبين شقيقه محمود فى المركب: "يحدث الأخ أخاه قائلاً: يا بحار اعذرنى إذا كنت قد شككت فيك". ويقف، وفجأة تخفت الإضاءة فى المكتب، ونسمع صوتًا من خارج الكادر يقول: "هذا غير صحيح، أنت لا تقول الحقيقة"، ويكتشف سيد شبح أخيه محمود بملابس البحار، وتقوم معركة بينهما مثل تلك التى حدثت فى المركب، بسبب اتهام سيد لمحمود بأنه خانه مع زوجته. ويمسك سيد بكتلة من البلُّور موضوعة على أحد المقاعد، وفى اللحظة التى يستعد لإلقاء القطعة على شبح شقيقه، يضىء المكتب فجأة، ويمسك يوسف وهبى، ورءوف، وأبو زهرة، وشريفة بسيد، ويتبين أنهم قد قاموا بهذه التمثيلية لمواجهة سيد

بالجريمة التى ينكرها. ويشرح له يوسف وهبى أنه قد تعارك مع أخيه محمود بشأن علاقته مع زوجته، وأن هذا الأخير لم يستطع شرح موقفه بسبب إصابته. وعندما تبين موت أخيه الذى لم يكن يقصده، تحت تأثير صدمة الكرة المعدنية، تخلص سيد من أداة الجريمة، ومن الجثة لإخفاء جريمته. وفى حالة الضياع التى قادته إلى حتفه يتهم سيد شريفة والآخرين بمحاولة قتل محمود، ويتناول مسدسًا يهدد به المجموعة، ويخرج من النافذة، وينزل من سلم الخدم بالعمارة ويركب سيارته، ويقود بأقصى سرعة، وتتبعه سيارات الشرطة. ويذهب إلى منزل بهية ويناديها من شرفة المنزل. وتصل الشرطة وتغلق جميع المخارج، ويتجمع الناس فى الشارع، تتقدم بهية نحو رءوف وتسأله بسخرية لماذا يريدون قتل محمود، "هل فرج يبحث عن ترقية جديدة؟" يشرح لها رءوف أنهم يريدون اعتقال محمود المريض الذى يمسك بمسدس، فتطلب منه بهية إبعاد الشرطة. وتلاقى محمود فى أحد الممرات، وترينا لقطة متحركة للخلف أنها تقوده بالتدريج نحو المكان الذى تختبئ فيه قوات الشرطة، بمحاولة إقناعه بالسفر للخارج كما كان يحلم دائمًا فى مركب حقيقية. إنها تدعوه للسفر نحو الحرية، والبحر ملاذه الوحيد.

ويصاحب سيد وبهية فى سيرهما نحو مكان الشرطة، موقف الشعب الذى يمثله محمود وبهية، والمحيطون بهما، عن طريق الصوت من خارج الكادر بعبارات من لعبتهم المفضلة عن الحقيقة، التى تشير إلى قيم التضحية والحب، وكذلك مفهوم الصدق والأصالة، وتقول شريفة والدموع فى عينيها: "سيد! لماذا فعلت هذا؟ لقد أحببتك دائمًا، وسأنتظرك"، يتجه سيد نحو سيارة الشرطة التى تنتظره، ويعلن للواقفين أنه فى نهاية المطاف لن يواجه إلا نفسه، ويُغلق باب السيارة عليه. ومن خلال شباك السيارة تقف شريفة وبهية، وتناديان: "محمود"، و"سيد"، وهذا يعبر عن الازدواجية التى يمثلها بين هاتين الشخصيتين وقيمهما، والتى عليه أن يحلها بتغليب إحديهما على الأخرى، ويتوقف على هذا الحل الاختيار بين الأمانة فى الشعور بالواجب نحو الآخرين، أو بالعكس، الأنانية. وهذا ما تعبر عنه المواجهة الأخيرة بين الشخصيتين فى داخل السيارة، حيث

يقول محمود بملابس البحار: "عندما أكون معك، أحس بالرغبة فى السكر". فيرد سيد الذى يلبس البذلة الكاملة ورباط العنق: "أنا القانون والنظام". فيرد محمود بحرارة: "لا أنت الخديعة والكذب"، وترينا لقطة كبيرة يدين تلتفان حول رقبة سيد تريدان خنقه، وهو يستغيث بشرطى لإنقاذه، وهذا يرينا أن الذى ينتصر فى النهاية، هو اختيار الأصالة، والصدق، والشعور بالمسئولية نحو الآخرين، وينتهى الفيلم بصوت صفارة الإنذار المثبتة بأعلى سيارة الشرطة، يصاحبها صفير اللحن المزعج المعتاد. وهكذا فالرسالة النهائية هى تحذير المجتمع من وجود مخاطر محتملة بداخله تهدد توازنه وبقاءه.

والآن، من المهم تقدير قيمة ما يكشفه الفيلم عن قَسَمات المجتمع، وطبيعة نظامه السياسى التى استنتجناها من تحليله.

أولاً: أسلوب العمل السياسى فى نظام أبوى جديد

وعد جمال عبد الناصر شعبه بتحقيق هدفين غداة العدوان الثلاثى فى ١٩٥٦ وفى عام ١٩٦٢، وهما: تنمية اقتصادية سريعة لضمان الرفاهية، وقوة عسكرية لتمسح عار الهزيمة التى حدثت عام ١٩٤٨، خلال حرب فلسطين الأولى، وصعود الفساد الداخلى.

وقد أدت ثلاثة أحداث لسقوط النظام الملكى السابق، وهى: الإضرابات والمظاهرات فى الفترة من ١٩٤٦ إلى ١٩٤٨، التى عبأت الجامعات ضد النظام، وهزيمة ١٩٤٨ فى الحرب الفلسطينية الأولى، والهبَّة الشعبية ضد القوات الأجنبية فى عام ١٩٥١ . وهكذا عادت الحركة الوطنية عام ١٩١٩ للحياة بشكل راديكالى وثورى، وهددت الكثير من المصالح. وحاولت الحرائق الكبرى يوم ٢٦ يناير ١٩٥٢ كسر هذه الحركة باتهام المعارضة، ولم تتدخل الشرطة لإخمادها. ولكن القصر الذى فقد هيبته كان أضعف من أن يستعيد السيطرة، فقد بقى المسرح السياسى خالياً، والملك يقف وحيداً. ولم تبق على الساحة سوى قوة واحدة وهى الجيش. واستولت لجنة الضباط

الأحرار على السلطة دون مقاومة يوم ٢٣ يوليو ١٩٥٢، وبعدها بثلاثة أيام، تنازل الملك عن العرش، وغادر البلاد. وخلال بضع سنوات غيرت هذه المجموعة من الضباط مصير البلاد ومصير الشرق الأدنى.

وخلال العامين الأولين من السلطة تردد الضباط الأحرار بين النظام الدستورى وبين نظام عقلانى معتدل، وكانوا يفضلون طبعًا هذا النظام الأخير لتمسكهم بالأمن والنظام. خاصة وقد استدعت المشاكل الاقتصادية اتخاذ إجراءات عاجلة، مثل حل الأحزاب السياسية فى ١٦ يناير ١٩٥٣، وإعلان الجمهورية فى ١٨ يونيو ١٩٥٣، وتعيين عبد الناصر رئيسًا للجمهورية فى ١٤ نوفمبر ١٩٥٤، بما معناه انتصار جمهورية الكولونيلات التى يؤمنها ٢٥٠ من الضباط الأحرار الذين استولوا على المراكز المهمة جميعها. ويبقى النظام على الدوام مطبوعًا بفكرة التسلسل الهرمى، ونظام القيادات، والطابع الأبوى، والبعد عن الشعب.

ومع ذلك، أدت الضغوط الخارجية، وضغوط التخلف الاقتصادى، إلى تحويل رغبة النظام فى التغيير إلى قوة ثورية هائلة، وانخرطت الناصرية التى نادت بالاستقلال والاشتراكية، فى طريق التنمية الاقتصادية. ففى ٩ سبتمبر ١٩٥٢ حدد الإصلاح الزراعى الأول الحد الأعلى لملكية الأرض بثلاثمائة فدان، فقضى بذلك على طبقة كبار الملاك، وضمن تأييد الفلاحين للثورة. ولحماية مياه النيل من الضياع فى البحر، قرر عبد الناصر الاستحواذ على الموارد، فأعلن فى ٢٦ يوليو ١٩٥٦: "القنال ستدفع تكاليف السد العالى"، وذلك بتأميم الشركة العالمية لقناة السويس (بالتا، وريلو، ١٩٨٢). وبدأ بناء السد العالى فى أسوان، طريق التنمية القائمة على التكنولوجيا. ونظرًا لأن القطاع الخاص لم يقم بعملية التصنيع التى أناطتها به الحكومة فى عام ١٩٥٥، فقد قامت السلطة باستخدام التقنيات الجديدة مباشرة على يد البيروقراطية، بعد حركة التأميمات الكبرى فى ١٩٦١- ١٩٦٣ وبدأت مصر تبنى الصناعات الثقيلة باستخدام العلم، والتخطيط.

ولكن فى ظل التخلف لا تسهل عملية التخطيط. وإذا كانت هزيمة يونيو ١٩٦٧، تشير إلى دور الإمبريالية، فإنها لا تخفى أوجه النقص الداخلية. فالنظام الناصرى لم يستطع التخلص من الإدارة السلطوية للناس والاقتصاد على يد الدولة القوية والحزب الوسيط بين الرئيس والشعب، وهو الاتحاد الاشتراكى العربى. وفى الواقع فقد أكد دستور عام ١٩٦٢، تركيز السلطة وشخصنة السياسة، أما الاتحاد الاشتراكى العربى، الذى أنشئ فى ٧ ديسمبر ١٩٦٢، كالآلية القائدة للمجتمع الجديد، فلم ينجح أبدًا فى تعبئة الجماهير، فقد كانت تنقصه الدينامية الجماعية. وهكذا ففى ظل تجربة الدولة هذه، والتى لم تكن اشتراكية بالفعل نشأ فورًا ما سمى بالطبقة الجديدة. وفى عام ١٩٦٧ كان ٨٠٪ من أهل الريف يحصلون على ١٥٪ من الدخل الزراعى، فى حين يحصل ٥٪ منهم على ٦٥٪ من الدخل، فكانت هناك رأسمالية زراعية مزدهرة، ونخبة إدارية تسيطر على السلطة، وبرجوازية قديمة وجديدة تنشط فى مجالات المقاولات والتجارة. ومن هذه جميعًا تتكون الطبقة الجديدة (ميريل، ١٩٨٢) ومن المهم هنا أن نفرق بين العمل السياسى والعمل الإدارى، فهما يتعارضان رغم الارتباط الوثيق بينهما. فالعمل السياسى ينشط على مستوى اتخاذ القرار، ووضع "البرامج" المحددة بدرجة أو بأخرى، أما العمل الإدارى فينشط على مستوى التنظيم والتنفيذ، وهذا التركيز على اتخاذ القرار والتنفيذ موجود فى دراسات د. إيستون، المنظِّر للنظم السياسية التى تُعتبر مجموع "الأنشطة التى تتعلق باتخاذ القرارات التى تهم المجتمع بأسره، وأقسامه الرئيسية" (إيستون، ١٩٥٩).

وبهذا المعنى كانت هذه الطبقة الجديدة هى التى رفضت الاشتراكية عن طريق التوسع فى المحسوبية لتشمل النظام السياسى. ويقلبها لعلاقة الحزب الواحد/بالإدارة لصلحة هذه الأخيرة، كسرت احتكار السلطة التى كانت فى طريقها لاتخاذ مواقف أكثر راديكالية فى عامى ١٩٦٤ و ١٩٦٥.

والتوسع فى المحسوبية فى الأنظمة السياسية الحديثة يضعنا فى مجال النظم الأبوية الجديدة، حيث لا تعتبر مجرد إضافة، وإنما تمثل القاعدة الأساسية للعلاقات

بين المركز والتخوم. وهذا التوسع يسد النقص فى السوق السياسى - بقدر وجود مثل هذه السوق - وكذلك يملأ الفجوة بين المركز وبين "البلد الحقيقى"، أى بين النخبة السياسية ومجموع الجماهير، وهنا يصير هذا التوسع الشرط الضرورى لوصول الأفراد والجماعات التى تنتمى للتخوم إلى المؤسسات المركزية، وهى الهدف لاستراتيجيات الصعود الاجتماعى.

والنظم الأبوية الجديدة والمحسوبية تعمل على توحيد أشكال النظم السياسية فى العالم الثالث، أولاً بخلقها لممارسات سياسية سلطوية لا يمكن اعتبارها مجرد بدائل ضمن غيرها فى عملية التحديث (ووتربيرى، ١٩٧٥، وجلنر، ١٩٧٧)، وبدلاً من الاكتفاء بالاستبعاد، وعدم التسييس كأساليب سلطوية يمكن استخدام المفهوم الدقيق رغم عدم وضوحه عن"التعددية المحدودة" كما يقدمها لنز (١٩٧٥)، والذى يسمح بإدماج أنظمة التعبئة والتجميع القائمة على الجاذبية الشخصية، أو التوافق الأيديولوجى. ويبدو أن السلطوية هى قَدَر مجتمعات العالم الثالث حيث إنها تقوم على أبنية سياسية تحد بالضرورة من قدرة الفاعلين على حرية الاختيار.

وهذا الحد من القدرة على الاختيار، ومن المطالب، يأخذ شكل التنظيم النقابى المركزى، الذى يسمح للدولة بتعبئة الجماهير الشعبية عن طريق منظمات تخضع لتحكم الدولة، ولا تملك إلا إمكانيات محدودة للحركة كما هو الحال فى الاتحاد الاشتراكى العربى فى مصر. وتخضع العلاقات بين الدولة والشعب لنظام الاختيار من أعلى لا التمثيل، كما تجرى الإصلاحات من أعلى لأسفل. والدولة المصرية فى مواجهة مشاكل التخلف، والمعرضة للمغالاة فى المطالب الجماهيرية، ليس أمامها إلا الاختيار بين الاستدانة المتزايدة أو التحكم الشديد فى الآليات التى تزيد من شدة المطالب.

ونظرًا لعدم توفر سوق سياسية حقيقية تجنح الأنظمة السياسية الأبوية الجديدة إلى تنظيم نفسها على أساس التفاعلات بين البيروقراطيات، وتتحول الصراعات السياسية إلى مجرد علاقات متوترة بين أدوار البيروقراطيات. وبعكس ما يحدث فى

الغرب، لا تجد هذه البيروقراطيات ما يوازنها من سلطات محلية حيث لا تتمتع هذه الأخيرة بأية قدرات للتمويل الذاتى. كما لا تحد من سلطتها جماعات أصحاب المصالح، مثل الطبقة الجديدة التى كشفت وجودها هزيمة ١٩٦٧ فى مصر، والتى تبين أنها مجرد ناتج هذه البيروقراطيات، ولا البرلمان الذى لا يتمتع إلا بسلطات شكلية، ولا يملك أعضاؤه السلطات اللازمة للسيطرة على ميزانية الدولة.

ومن هنا جاء التلاحم الوثيق ، الذى ينبع من منطق الأنظمة الأبوية ذاته، بين الإدارة القائمة على تنفيذ القرارات والبرامج، وبين البيروقراطية، حيث تضع الإدارة هدفاً نهائيًا لعملها الإدارى، الحماية المشتركة للطرفين.

ومن منظور هذه الاستراتيجية، نجد أن البيروقراطية تستقطب أغلبية النخب، وهى بذلك تمنع تكون نخبة منافسة من جهة، ومن الجهة الأخرى تخلق قطاعًا بأكمله من المنتفعين (المحاسيب). الأمر الذى يؤكد سيطرة الأشخاص الذين يملكون السلطة السياسية، ومثال مصر الناصرية واضح فى هذا الصدد، فقد كان المتبع تعيين جميع الحاصلين على دبلومات التعليم العالى فى وظائف الدولة، وكان لهذه المغالاة فى حجم البيروقراطية عدة نتائج: فقد جعلت من الصعب تكوين مجتمع مدنى يضم عدداً كافيًا من الأفراد، وأثقلت حجم الإدارة مما عرقل من حسن سيرها. كما جعلت وظيفة البيروقراطية تخضع لحاملها، الأمر الذى فكك رقابة المؤسسات على الممارسات الفردية للسلطة.

وبالمثل تفرض الطبيعة السياسية بالأساس للنخب نفسها واحدة من قسمات الأنظمة السياسية فى العالم الثالث، سواء تعلق ذلك بالنخبة المثقفة التى حصلت على مركزها المتميز فى إطار عملية التخلص من الاستعمار (فيلم "الاختيار"، عام ١٩٧١)، أم بنخبة نشأت مباشرة من الأجهزة البيروقراطية ، الجارى بناؤها بفضل الإدارة الاستعمارية (فيلم "الأرض"، عام ١٩٧٠)، وفى كلتا الحالتين، نجد السيطرة للسلطة السياسية التى تستطيع التلاعب بالرموز، وفى الكثير من الأحيان القدرة على ممارسة السيطرة الشخصية. وفى النهاية نلاحظ التناقض مع النموذج الغربى للتطور: فالقدرة

السياسية تسبق أو تتفوق على الموارد الاقتصادية، بل إنها تستطيع مع تراكمها، تسهيل الحصول على الموارد الاقتصادية.

ثانياً: الانحراف عن المثل العليا الثورية

وهذا التحول فى العلاقات فى داخل القيادة السياسية، يفسر التطور السياسى لمصر الناصرية، التى تحولت من نظام سياسى "جامع" - ذى طابع شعبوى - إلى نظام سياسى "مستبعد"، ذى طبيعة بيروقراطية سلطوية.

فالنظام الأول يواكب مرحلة الوطنية الثورية، أى مرحلة التحالف بين القوى الاجتماعية من أجل سياسة التصنيع، والتنمية الاقتصادية، لتحقيق الرفاهية، والحماية ضد القوى الخارجية، طبقًا لما جاء بالميثاق الثورى.

والثانى يواكب سياسة التقشف، والقمع، والتحالف بين البيروقراطيين، وجماعات أصحاب المصلحة الطفيليين. وإذ تنحصر النخبة السياسية فى موقع المنتفعين، تحتكر الإدارة البيروقراطية مركز السلطة السياسية، وتحولها إلى مصدر للمنفعة الذاتية. كما تحتكر - بفضل سيطرتها - الأنشطة السياسية، والاجتماعية، مما يؤدى للتشكيك فى الصفة التمثيلية للنظام، وبالتالى للتعريض بشرعيته.

والشرعية هى التى تسمح بالتمييز بين أنواع الأمر أو التأثير المسموح بها فى ظل المثل العليا الثورية، أو القيم المتوافق عليها فى المجتمع، وعلى الصعيد السياسى تسمح الشرعية الديمقراطية التى تهمنا هنا، بالتمييز بين المؤسسات التى تستحق الاحترام (سلطة التأثير)، أو تلك التى تتطلب الطاعة (سلطة الأمر النافذ).

ثالثاً: التهديد الخارجي والحاجة إلى الإصلاح

هكذا لعبت هزيمة ٦٧ دوراً كاشفاً للتناقضات الأصيلة فى التجربة التى حاولتها الدولة. ومن وجهة نظر الشعب، ترتبط المكاسب الاجتماعية والنجاحات بعبد الناصر، فى حين ترتبط القسمات السلبية، والهزيمة العسكرية "بالنظام"، أو بالحلقة الفاسدة من غير الأكفاء التى تحيط بالرئيس، وتسىء استغلال اسمه. وما حصل عليه من الشعب فى يونيو ١٩٦٧، هو نوع من الثقة بتحفظ: نعم لعبد الناصر، بشرط إصلاح الناصرية.

عندما يصير الجو معادياً بسبب العدوان الخارجى الذى يهدد الأمن والسيادة، يجد المجتمع نفسه، كما يقول المؤرخ البريطانى توينبى (مقالات فى تفسير التاريخ، ١٩٥١)، فى مواجهة تحدٍّ، وهو وجوب "الرد"، الذى يقتضى التعبئة الكاملة للموارد الاجتماعية. ويحتاج الأمر إلى التضييق من نطاق وظيفة "العسكرية"، وهذا يفترض انفصالاً اجتماعياً أكثر تحديداً بين واجبات الإنتاج، وتلك المتعلقة بالحماية.

وفى ٢٧ يوليو ١٩٦٧، صرح الرئيس قائلاً: "يجب أن يكون للهبّة الشعبية فى ٨ و٩ يونيو صدى فى إصلاح المؤسسات." وعندما أعلن عبد الناصر تصفية "مركز القوة" للمخابرات، الذى كان يمثل دولة داخل الدولة، فإنه رفع بذلك غمامة الخوف والشك التى غطت مصر بالتدريج، ولكنه رغم ذلك، بقى أسيراً للحلقة المحيطة به، وللنظام، عاجزاً عن محاربة تلك الطبقة السياسية العسكرية، التى قال عنها فى حلوان فى ٣ مارس ١٩٦٨: "إنها خلطت بين الثورة والسلطة، التى صارت تمثل فى نظرها العيش الرغد والمنفعة". وهو بذلك يؤكد على المعايير المفسدة للنظام، فقد كان الشعب يطالب ببعض المبادئ المهمة، ووعده هو بوضع دستور "لتقنين الثورة". لقد طالب الشعب بأسلوب آخر للحكم، فقرر عبد الناصر تولى سكرتارية الحزب.

ولتحقيق أفكار الناصرية ووعودها فى ١٩٦٧، كان من الضرورى، كما جاء فى رسالة السيدة محفوظ القشيرى ، "وصول الاشتراكيين الحقيقيين لمراكز السلطة،

بدلاً من الانتهازيين، والبيروقراطيين"، وفى الوقت نفسه، إقامة "ديمقراطية فعالة تتخلص من المحاولات الفرعونية السابقة التى تتراوح بين الأبوية والسلطوية" (القشيرى، ١٩٧١). ولم يحدث شيء من هذا واستمر النظام كما هو، فقد غطت المعركة من أجل تحرير سيناء المحتلة على جميع المشاكل، حيث استحوذت على المسرح السياسى بالكامل. وفى ٣٠ مارس ١٩٦٨، أعلن عبد الناصر برنامج العمل الجديد، وبعدها بقليل جرى الإصلاح الزراعى الثالث، وتأميم تجارة الجملة، ولكن تحرير الأرض المحتلة تقدم على الاشتراكية، وتجديد النظام، فهل كانت ضرورات الحرب، وتخصيص نسبة كبيرة من الاقتصاد القومى لحسابها، تسمح باختيار آخر؟

وبعد وفاة عبد الناصر بسكتة قلبية فى سبتمبر ١٩٧٠، حل السادات محله بصفته نائب الرئيس بموافقة مجلس الشعب، وبمقتضى الاستفتاء الشعبى فى ١٥ أكتوبر ١٩٧٠. وكرئيس يفتقد السلطة والهيبة، كان يقف على رأس توازن اقتصادى ضعيف. وفى ٢٠ أكتوبر ١٩٧٠، قدم – ومعه رئيس وزرائه – برنامجه لنواب الشعب، وبمقتضى هذا البرنامج، جرى خفض أسعار بعض مواد الاستهلاك الشعبى، وترقية عدد من الموظفين. وفى ٢٨ ديسمبر رفع عدة آلاف من الحراسات – فقد تخلى السادات عن تحفظه عند توليه السلطة – محاولاً الظهور كوريث جدير بالمركز، ولكنه ما زال أسيراً للسلطة السياسية التى لا يستطيع تأكيد سلطته فى ظلها. فقد حصل على قانون رفع الحراسات بصعوبة فى مواجهة معارضة لبيب شقير رئيس مجلس الشعب، الذى رأى فيه تراجعاً عن المكاسب الاشتراكية.

رابعاً: استخدام المرض للتعبير عن انعزال النظام وفساده بشكل مأساوى

يوظف الفيلم مرض شخصية سيد الذى يمثل النظام، لخدمة أغراض عدة والإفصاح عن الكثير. فهو يكشف الفخاخ التى تهدد أى نظام، مثل الاحتياجات، والحسابات والتلاعبات التى يتضمنها العمل السياسى، والانكفاء على الذات الذى

يدفعه لممارسة السلطة بشكل قمعي واعتباطي، أو الهروب إلى الأمام كما يجسده في الفيلم الازدواج في الشخصية أو الجنون اللذان زخر بهما أدب شكسبير الذي يستشهد به سيد في الفيلم، والذي جعل منهما أساس الحركة الدرامية المأساوية.

وفي المحل الثاني، يبرز المرض القيود التي تفرضها السلطة ونظامها على تناول الحقيقة، فالمريض أو المجنون يكسر المظاهر، من خلال لعبة "الحقيقة" التي تسمح بالسخرية فقط من النظام، دون استثارة غضب النظام أو قسوته الهادرة. والفيلم يذكرنا بذلك، أن كل مجتمع يحدد المنطق الذي يستخدمه للبقاء، أو الحقائق التي يتسامح معها، ويبيح تداولها (بالانديه، ١٩٨٠).

خامساً: فشل السياسة وقضية البديل

وتنفجر فضيحة تغيير السياسة، وانحراف النظام، وضعف ممثليه (سيد)، في الفيلم، في الشارع، بحضور الجماهير أي الشعب. وهذا يسمح بإثارة قضية البديل السياسي، فما هي القوى الاجتماعية القادرة على إحياء التعبئة الاجتماعية، وإجراء الإصلاح الجذري، والتنمية الاقتصادية، وكذلك التحضير لحرب التحرير، وضمان بقاء الأمة، وحمايتها ضد أية محاولة جديدة للتوسع من قوات العدو المحتلة لسيناء؟ والإجابة عن هذا السؤال لا يمكن إلا أن تأتي من القاعدة الشعبية في مواجهة الفراغ السياسي السائد، وذلك ما يتضح من فيلم "خَلِّي بالك من زوزو" (١٩٧٢) الذي سنحلله في الفصل التالي.

المـــراجع

Al-Kosheri (M.), 1971, *Socialisme et pouvoir en Egypte*, Paris, LGDJ.

النحاس (هاشم)، ١٩٧١، مجلة نادى السينما، العدد ١٢

Balandier (G.), 1980, *Le pouvoir sur scènes*, Paris, Balland.

Balandier (G.), 1982, *L'anthropologue et les inégalités*, in Kellerhals (Jean).

Lalive d'Epinay (Christian), Inégalités-différences, Berne, Peter Lang.

Balta (P.), Rulleau (C.), 1982, *La vision nassérienne*, Paris, Sindbad.

Easton (D.), 1950, *Political Anthropology*, in Siegel (B.), *Biennial Review of Anthropology.*

فرنسيس (يوسف)، ١٩٧١، "بين القبول والرفض"، صحيفة الأهرام، ١٩ مارس

Gellner (E.), 1977, *Patrons and Clients*, in Gellner, Waterbury, *Patrons and Clients in Mediterranean Societies*, London, Duckworth.

La Nouvelle Revue Francaise, 1971, Paris, article de Claude Michel Clunny.

Lapierre (J.W.), 1977, *Vivre sans Etat? Essai sur le pouvoir politique et l'innovation sociale*, Paris, Seuil

Le marchand (R.), Legg (K.), 1972, *Political Clientilism and Development : a Preliminary Analysis, Comparative Politics*, January.

Linz (J.), 1975, *Totalitarian and Authoritarian Regimes*, in Greenstein (F.).

Polsby (N), *Handbook of Political Science*, vol. 3, p. 174-411.

Mirel (Pierre), 1982, *L'Egypte des ruptures*, Paris, Sindbad.

Nalloy (J.), 1977, *Authoritarianism and Corporatism in Latin America,* University of Pittsburg Press.

Sfez (L.), 1978, *L'enfer et le paradis.* Critique de la théorie politique, Paris, PUF.

Waterbury (J.), 1975, *Le commandeur des croyants,* Paris, PUF.

الفصل الثالث

خَلّى بالك من زوزو

القلق على المستقبل وردود أفعال شباب الطلبة

لا يعالج هذا الفيلم، "خَلّى بالك من زوزو" (١٩٧٢) القضايا المركزية التى درسناها فى الفصلين السابقين "الأرض" (١٩٧٠)، و"الاختيار" (١٩٧١)، ألا وهى أزمة شرعية النظام السياسى، التى ترتبت على فشله وضرورة التحضير لحرب التحرير، إلا بطريقة ديماجوجية ، ومضللة، لا تختار من مضمونهما الاجتماعى سوى هدف ثانوى يتمشى مع المنطق العقلانى للنظام الجديد.

وقد اعترفت الصحافة القومية بالإجماع بأن هذا الفيلم قد مثل ظاهرة خاصة بسبب نجاحه غير المعهود، حيث تجاوز الخمسين أسبوعًا من العرض المتصل، وبالنظر لإيرادات شباك التذاكر (الإذاعة ، ١٩٧٣)، ومع ذلك، فقد أدى نجاحه غير العادى إلى جدل واسع حول أسلوبه ككوميديا موسيقية ذات طابع تجارى، ومعالجته لمشاكل الشباب فى تلك الحقبة. وهذا ما يعبر عن علاقته الضمنية مع المناخ السياسى والاجتماعى المميز للمجتمع المصرى فى تلك اللحظة من التاريخ. ويطغى نجاح الكوميديا الموسيقية والأغانى الناجحة من تأليف الكاتب والشاعر الفنان صلاح جاهين، والتمثيل الرائع للفنانة سعاد حسنى، على التقديم الواقعى للأهداف الحقيقية التى كانت تسود الوسط الجامعى فى تلك المرحلة، وتدفع الحركة الطلابية لمزيد من الجذرية، وذلك طبقًا لتقييم بعض النقاد (صباح الخير وروز اليوسف، ١٩٧٢). وأبرز نقاد آخرون تأكيد المخرج حسن الإمام على موضوعه المفضل وهو نضال الراقصة الشعبية ضد المجتمع الأرستقراطى الرجعى القمعى، مع تحوير مبتكر وهو جعل الراقصة تنتمى

للطلاب الجامعيين. ومن جهة أخرى الرجوع لأسطورة السينما التقليدية التى تحكى عن الأرستقراطى الذى يتخطى القيود التى تفرضها طبقته فى سبيل حب فتاة من طبقة من قاع المجتمع (الإذاعة وروز اليوسف، ١٩٧٢). ومع الاختلاف بينهم، يوضح هؤلاء النقاد الطبيعة الديماجوجية لهذا الفيلم.

ملخص أحداث الفيلم

تمارس زوزو وهى فتاة من حى شعبى فى القاهرة القديمة النضال على جبهتين، فهى تعمل مع أمها "العالمة" لمساعدتها ماليًا، وفى الوقت نفسه تدرس فى كلية الآداب لتحصل على الشهادة التى تؤهلها للعمل فى إحدى الوظائف الحكومية، وترفعها من أصلها الطبقى المنخفض. وتقابل أستاذًا فى الآداب، ومخرجًا مسرحيًا، من عائلة أرستقراطية غنية، ويقع الاثنان فى الغرام، ولكن هذا الحب يؤدى لانقلاب حياة كل منهما، وتعترض المشاكل والعقبات طريق هذه العلاقة.

تحليل الفيلم

يبدأ الفيلم بسباق للعَدْو بين طالبات الجامعة، حيث تفوز بالسباق طالبة اسمها زوزو، وتحمل كأس البطولة بفخر، وزملاؤها يهنئونها. ومن ركن الصورة، يرسل بعض الطلاب من أعضاء لجنة اسمها "العمل الإيجابى" زميلتهم سلوى لعمل ريبورتاج عن زوزو لنشره فى مجلة الحائط. ويجلس أعضاء اللجنة على الحشيش الأخضر لكتابة مقدمة الريبورتاج على ورقة كبيرة، ويقول أحدهم: "بفضل لجنة العمل الإيجابى أمكن اكتشاف المواهب الرياضية لزوزو التى حققت النصر لكليتنا، واكتسبت كأس البطولة، وذلك بفضل تشجيعها على حضور الدروس التى نادرًا ما كانت تحضرها، وكذلك الندوات والمسابقات الجامعية"، ويقول آخر: "هذا صحيح فلم نكن نراها إلا فى أيام امتحانات آخر العام".

ومن وراء ستار كابينة الدُش، تجيب زوزو على أسئلة سلوى عن سبب نجاحها فى سباق الجرى، قائلة بشكل ساخر: "لأنى أحب أغانى محمد عبد الوهاب!" فتقول سلوى: "كونى جادة، فهذه صحافة." فتسخر زوزو وهى تفتح الستار قليلاً: "عاوزة الجدية ولا الصحافة؟." وترد سلوى: "الصحافة تكون جادة فى بعض الأحيان"، كاشفة بذلك معنى عبارة زوزو عن الصحافة. وتكشف زوزو فى أثناء الريبورتاج عن أهدافها، وهى: الحصول على الليسانس بتفوق، ثم التعيين فى وظيفة حكومية حيث لا تقوم بأى عمل، ثم تتزوج عن حب، وهى تبرز بذلك التراخى فى الإدارات الحكومية. وتسألها سلوى عن القيم التى تستمد منها ثقتها بذاتها، والتى أدت لنجاحها فى النشاط الرياضى، فتجيب زوزو ضاحكة: "العمل، والعناد، والطموح، كما أنى أتمرن على الجرى كل يوم للحاق بالمواصلات العامة." وهذا المشهد يعطينا صورة عن شخصية زوزو وصفاتها، وهى الشروط اللازمة للنجاح.

وفى المشهد التالى نرى لجنة العمل الإيجابى تعلق بشكل ضاحك على مقال سلوى عن زوزو، الذى يبرز سخريتها، وتشترك زوزو فى التعليق ضاحكة هى الأخرى، وهى تلبس ثوبًا أحمر، وينبهها أحد أعضاء اللجنة إلى رد فعل اللجنة المعارضة على الجانب المقابل، فتقرر المواجهة معها.

وفى جريدة الحائط المقابلة - ذات الطابع الدينى - التى تصدرها جماعة المعارضة وتطلق عليها "الصراط المستقيم"، نجد قصيدة كتبها زعيم تلك اللجنة واسمه عمران. وترينا لقطة مكبرة عنوان القصيدة الذى يقول: "كأس العار" ونتبين الموقف المتزمت للمؤلف. وتعترف زوزو بحقه فى انتقادها، وتثبت بذلك على العكس منه، نضجها العقلى والاجتماعى. وينشد عمران بلهجة خطابية، أمام زوزو وزملائها، قيم التطهر والصلاح الدينى، ويلخص مضمون القصيدة بالقول: "لقد استمتع الطلاب بمفاتن البطلة التى ظهرت من تحت "الشورت" الذى تلبسه، وحصلنا نحن على كأس العار."

وتتلو هذا المشهد صرخة "لا لا" من خارج الكادر، حيث تفتتح المشهد التالى، ويكرر الطلاب هذه الصرخة وهم ينزلون على السلالم ليلحقوا بزوزو التى تقف

أمام جريدة الحائط المعادية حيث تظهر كلمات: كأس العار بحروف كبيرة. ويكرر الطلاب: "لا لا لا! لقد حصلنا على هذا الكأس بفضل جهدنا وتفوقنا." ونرى فى لقطة متحركة لأعلى، الطلاب وهم يحملون زوزو على الأعناق، ويصعدون بها سلم الكلية حتى أعلاه.

وهنا يأخذ الفيلم شكل الكوميديا الموسيقية، حيث يغنى الطلبة: "نحن الطلاب، بنين وبنات، نشترك فى حب العمل، والاجتهاد، والرغبة فى التعليم، تعلمنا أن نقول نعم، ولكن أحسن درس تعلمناه من الدراسة فى الجامعة، أن نقول لا لا لا!" وتظهر لقطة كبيرة وجه عمران الذى لا يعجبه هذا الكلام. وتظهر لقطة متوسطة مجلات الحائط للجان المختلفة للطلاب، متتابعة واحدة وراء الأخرى، كاشفة الفرق بينها، ومختلف أساليبها الفنية. ومنها، العمل الإيجابى، والحرية، والفن. ويعبر الصوت من خارج الكادر عن امتداح محرريها لنجاح زوزو، ويضع أحد أعضاء لجنة العمل الإيجابى على رأس زوزو تاج ملكة الجمال الذى منحه لها الطلاب، فترفضه بتواضع وتنزل درجات السلم. وينزل الطلاب حولها بشكل منظم ومتناسق يذكر بالاستعراضات العسكرية، وتصعد زوزو السلالم مرة أخرى. وفى الأعلى يضع أحد الطلبة على رأسها تاجًا من الورق كتب عليه "تاج الفتاة المثالية" فتقبله بفخر.

ومن المفيد أن نشير هنا، إلى أن الأحداث تدور فى فناء الكلية، حيث قبة جامعة القاهرة الشهيرة، وحيث جرت حركات الطلاب التى قلبت الأوضاع الوطنية فى البلاد، وفى خلفية المشهدين السابقين لنجاح زوزو، تختفى القسمات المميزة لأحداث تجرى فى الواقع فى الفترة نفسها. ففى يوم ٢٩ أبريل ١٩٧١، يهاجم حزب الاتحاد الاشتراكى مشروع الوحدة الكونفدرالية للرئيس الجديد فى البلاد، أنور السادات، فيرد السادات فى ٢ مايو بإعفاء نائب الرئيس على صبرى، عضو اللجنة التنفيذية للاتحاد، ورئيس الوزراء السابق. وفى ١٣ مايو، يعفى شعراوى جمعة، وزير الداخلية منذ ١٩٦٦، وهو الرجل القوى الذى يتحكم فى قوات الأمن القومى. واحتجاجًا على هذه الإجراءات، يقدم خمسة من الوزراء، من الأعضاء المؤثرين فى الاتحاد الاشتراكى العربى،

استقالتهم. وفى الليلة نفسها يعلن أنور السادات هذه الاستقالات وتعيين وزراء جدد بدلاً منهم، وبهذا يضع رجاله الموثوق بهم فى الأماكن الحساسة، ويؤكد بذلك قيادته وسيطرته، ويصير السادات بذلك الرئيس الحقيقى، ويعلن فى ١٥ مايو، "انتخابات حرة، ومؤسسات جديدة، ودولة جديدة". ويحدد إعفاء على صبرى، وضياء داود، وغيرهما من المقربين، انتهاء الاشتراكية الناصرية، وسيطرة الدولة على الحزب. ولكن إزالة آثار الناصرية، وسقوط الشخصيات المهمة فى ثورة مايو ٧١، كما يسميها السادات، لا تغير كثيراً من الأوضاع، حيث تمر البلاد فى أزمة عميقة. فالإصلاحات انتهت، وحل اليأس مكان الأمل، وتزايدت الشكوك بحلول شهر ديسمبر، حيث انتهت سنة ١٩٧١، التى أعلنها السادات سنة الحسم، دون قيام حرب التحرير، والحكومة المترددة، المشلولة، لم تنجح فى "تعبئة كل الموارد من أجل المعركة، ولا فى قيام اقتصاد حرب بسياسة التقشف، وفقدت الأمة الثقة، وتشققت الجبهة الداخلية فى كل اتجاه، وقامت أزمة حقيقية للنظام" (ميريل، ١٩٨٢).

ولكى تنفجر الأزمة، كان لا بد من وجود شرارة، وهذه الشرارة جاءت فى خطاب الرئيس فى ١٣ يناير ١٩٧٢، حيث حاول تبرير جمود حكومته خلال العام المنقضى "بالضباب السياسى" الذى أثارته الحرب بين الهند وباكستان. ويرى بعض المؤرخين، أنه "كان من المستحيل على الحليف السوفييتى أن يهتم فى الوقت نفسه بما يحدث فى الشرق الأقصى، وفى الشرق الأوسط" (شكرى، ١٩٧٩، ص ١٣٢). وانفجرت الأوضاع فى الجامعة، خاصة بعد تغيير رئيس الوزراء الليبرالى، محمود فوزى، وقيام وزارة عزيز صدقى التى اتجهت للقمع بدرجة ما. وامتلأت مجلات الحائط بالإعلانات، والنكت، والرسوم الكاريكاتورية، ضد هذه السلطة "الضبابية" الضعيفة المترددة. وتكثر مجلات الحائط فى الفيلم، وكذلك الملاحظات الساخرة، وتحركات الطلاب التى تشبه الاستعراضات العسكرية، وثوب زوزو الأحمر، وهو لون الثورة، وفى النهاية الانفجار بقول كلمة "لا"، وتكرارها عشرات المرات على لسان الطلاب، وتعبر هذه جميعها ضمنياً عن صعود المد الثورى فى الواقع ضد النظام.

ومجلات الحائط تلعب دورها إلى جانب الصحافة الموزعة، كشكل خاص ومجانى لإعلام الجماهير ودعوتها للتعبئة والمشاركة. فمجلة الحائط – التى يكتبها أعضاء الجماعة الموجهة إلى الأعضاء أنفسهم، وهم فى حالتنا الطلاب – تنشر فى مكان تواجدهم وتحركهم، أى فى قلب الجامعة. وهى كثيراً ما تستخدم الكاريكاتير، والسخرية، والشعر كذلك، وهذا الشكل من التعبئة الديمقراطية بالقول المكتوب، يقترب كثيراً من حساسيات الطلاب الذين يجمعون فى صفوفهم الكثير من أبناء القاعدة الشعبية، نظراً لأنهم يستمعون بكثير من الاهتمام والثقة لمن يحتكون بهم يوميًّا . وهكذا تصل الشعارات المرتبطة بالاحتياجات الحادة لجماهير معينة، فى مرحلة معينة (تشاكوتين، ١٩٥٢)، وهذا كان الشكل المميز للتعبئة التى سبقت ثورة عام ١٩٥٢ .

وفى ١٨ يناير ١٩٧٢، أدان آلاف الطلاب "عدم وضوح السلطة العاجزة عن تحديد أهدافها، والأسيرة لتناقضاتها". وفى ٢٣ يناير ١٩٧٢، رفض اجتماع عام طلاب القاهرة "الحل السياسى للنزاع"، ووُزعت المنشورات لإعلام الجماهير. وفى ٢٤ يناير اجتاحت الشرطة الجامعة وقبضت على ١٥٠٠ من الطلاب، وأدى هذا إلى يومين من المصادمات مع قوات الأمن فى شوارع العاصمة. وحاولت الحكومة تحطيم الحركة باستخدام الحوار مع عمليات القبض. ولكن الحركة لم تتحطم رغم ذلك، ففى ٢٣ مارس ألقت الشرطة القبض على ١٤١ من العمال وجرحت مائتين، وفضلاً عن ذلك، فقد وصل التذمر إلى صفوف الجيش، ففى يوليو ١٩٧٢، قُبض على عدد من الضباط لأنهم طالبوا بالتحرك ضد إسرائيل، وتعرض ١٣٠٠ من الضباط والجنود لنفس المصير "لمحاولة التآمر"، وذلك فى اللحظة التى أدى فيها إعفاء وزير الدفاع، اللواء محمد صادق، إلى تذمر العسكريين. فقد فتح الطلاب ثغرة فى النظام، ولم يعد ممكنًا للرئيس أن يتراجع عن الخيار العسكرى (مرسى، ١٩٨٣).

وكما نلاحظ، "فالفيلم يتجاوزه مضمونه" فالمشاهد الأولى تذكرنا ضمنًا بحقيقة أن ارتفاع التوتر الاجتماعى تحت تأثير الحركة الطلابية والوطنية، يهز المجتمع، ويحدد أهدافه بوضوح.

يفترق أعضاء لجنة العمل الإيجابى عن زوزو على باب الكلية، مع الاتفاق معها أنهم سيحتفلون بانتصارها فى البطولة عند سلوى . وترينا لقطة متحركة للأمام الحى الشعبى الذى تقطنه زوزو، فنرى القهاوى، ودكاكين البقالة، والحرفيين، والموسيقيين، كما نلاحظ أنها تتمتع بالشعبية فى الحى. وتدخل زوزو من باب الشقة تحمل على رأسها تاج الفتاة المثالية، وتطلب من الراقصتين بيسة وبطة، ومن أمها نعيمة ألماظية، ومن زوجها شلبى، أن يهنئوها لنجاحها. وتهزأ أمها من التاج الورقى الذى لا قيمة له، مما يؤكد سوء حالتهم المالية، ولكن زوزو ترد بأن هذا التاج له قيمة رمزية لديها لأنه يعبر عن تقدير زملائها. وتطلب منها أمها أن تأخذ قسطًا من الراحة استعدادًا لإحياء أحد الأفراح فى المساء، وترجوها زوزو أن تعفيها من الرقص فى هذه الليلة لأنها مضطرة لحضور احتفال يقيمه زملاؤها لتكريمها. وتعترض أمها على محاولاتها المتكررة للهروب من الرقص فى الأفراح خوفًا من أن يراها زملاؤها، وتؤكد كذلك على التعارض المتزايد بين العمل - وهو ضرورى لحياة المجموعة - وبين دراسة زوزو. ومع أن هذه الدراسة قد تكون التأمين لمستقبل زوزو، إلا أنها تبقى ثانوية بالنسبة للاحتياجات الاقتصادية للمجموعة، تقول زوزو: "هناك شىء قد تغير فىّ، فأنا أريد أن أعيش مثل الفتيات فى مثل عمرى،" ونظرًا لأنها الراقصة الأولى فى المجموعة، تأمرها أمها بشدة بالمشاركة، فتعلن بالتليفون لزملائها اعتذارها عن الحضور بحجة مرض والدتها.

وفى المشهد التالى نرى شلبى يحيى الحفل بغناء الأغنية التى يحمل الفيلم اسمها: "خَلِّى بالك من زوزو، اسمع غنوتها وافهم معناها، واستَفِدْ من مغزاها." ونفهم من الأغنية الدعوة للسير فى طريق زوزو. وتظهر زوزو على المسرح، وهى تلبس ثوبًا يظهر مفاتنها، وحولها بيسة وبطة والفرقة الموسيقية التقليدية، وتكرر الأغنية، وتحيى الحفل تحت نظرات أمها التى تراقبها. ثم تقدم بعدها رقصة هز البطن، وهى ترتدى بذلة رقص مثيرة، وترينا لقطة كبيرة انبهار الرجال الحاضرين بهذه الرقصة. ويقوم أحد الرجال المخمورين ويقترب من زوزو محاولاً تقبيلها، ويتدخل رجال الفرقة الموسيقية لمنعه، وتقوم معركة يشترك فيها الجميع، ويتحول الفرح إلى مأساة، مما يبين العيوب الكامنة فى مهنة الراقصة، وتعرضها للإهانات.

وفى الشقة يشتد الخلاف بين زوزو وأمها، فهى تشكو من هذه المهنة، وما يصاحبها من خطر السمعة السيئة، وتؤنبها ألماظية بشدة وتذكرها بأن هذه المهنة هى وسيلتهم الوحيدة للعيش، وتقول: "أنت فاكرة نفسك مين؟" ، ويجيب شلبى بسخرية: "الفتاة المثالية!" وهو يحمل التاج فى يده، وأمام عناد أمها، وسخرية زوج الأم، تقرر زوزو أن تقطع علاقتها بهذه المهنة مهما كانت النتيجة، ويدفعها ما حدث فى الفرح فى تلك الليلة، إلى تأكيد عزمها على ذلك.

فى لقطة متوسطة، نرى زوزو ممدة على سريرها استعداداً للنوم، ويتلو ذلك مشهد على شكل حلم، فنرى زوزو تستيقظ، وعلى رأسها تاج من الزهور، وهى تلبس ثوبًا رائعاً. وتعبر برجولا، تصاحبها موسيقى جميلة، وتمتد يد لاستقبالها، ثم يظهر أمير الأحلام، فتمسك بيده الممتدة، وتزداد الموسيقى رومانتيكية، ويلتقيان فى قبلة طويلة. ويظهر الأمير فى لقطة متحركة لأعلى على رأس السلم، وزوزو تصعد الدرجات للقائه، ويتخاصران ، وهما نازلان السلم، ثم يقبلان بعضهما وهما مستندان إلى عامود مما يوحى بأحد القصور. وهذا المشهد ذو طابع تَنَبُّئِىّ واستراتيجى، لأنه يتنبأ بما يتلو من أحداث، وبنهاية الفيلم، وهو يحوى العناصر اللازمة لنجاح زوزو، وهى تجاوز ظروفها المرتبطة بالفقر الراجع لمنشئها فى طبقة متواضعة، وارتباطها بالحب مع رجل من طبقة رفيعة المستوى.

وفى المشهد التالى، تصحو زوزو فى غرفتها، وهى سعيدة بتأثير الحلم، وتصاحبها الموسيقى الجميلة كما فى الحلم، وتتصالح مع أمها. وفى الطريق، تصطدم بسيارة، وتقوم معركة كلامية مع سائق السيارة، وتقول بغضب: "أنت لسه بتتعلم السواقة؟ كان لازم تتعلم قبل أن ..."ثم تتوقف فجأة فقد لاحظت أن قائد السيارة يشبه الأمير الذى رأته فى الحلم، ويرد السائق بعجرفة: "أنت المفروض أن تتعلمى السير فى الشارع قبل أخذ رخصة للسير"، ثم ينصرف. وتسير فى طريقها نحو الجامعة، وهى فى حالة من الاندهاش. ونضيف هنا، أن الفيلم الموسيقى يسمح بحدوث المعجزات، فيتحقق الحلم الأسطورى فى الواقع، وهو ليس مقيداً بمراعاة الحقائق (ترِشو، ١٩٦٦).

ويستقبل أعضاء لجنة العمل الإيجابى زوزو بحرارة على باب الكلية، وتعرف أنهم مدعوون لمحاضرة لأستاذ ومخرج مسرحى اسمه سعيد كمال. ونرى فى لقطة كبيرة الطلبة وهم مجتمعون فى قاعة المحاضرات، ويظهر المخرج يحيط به أستاذان، ويجلسون والمخرج فى الوسط، والطلاب فى حالة هرج، والأستاذان يطلبان منهم المحافظة على النظام. وتنحصر أغلب الأسئلة فى غياب الحب من المسرحيات الحديثة. ويحتج عمران رئيس اللجنة الدينية المعارضة، من آخر القاعة، على أشكال الترفيه سواء أكانت المسرح، أم الأنشطة الفنية، أم المسابقات الرياضية فى الجامعة. وتظهر لقطة كبيرة وجه سعيد كمال الذى لا يوافق على هذا الاعتراض، ويطلب الأستاذان مرة أخرى، من الطلاب المحافظة على النظام، ويؤيدهما سعيد كمال قائلاً: "أمتنا يمكن أن تكون من أعظم الأمم إذا حافظنا على النظام"، ويثور عمران قائلاً: "أمتنا من أعظم الأمم، بل إنها خير أمة فى الناس!" ويتداخل فقدان النظام بين الطلبة، وتدخلات عمران، مع ملاحظات الأستاذين، وربط سعيد كمال بين عظمة الأمة والمحافظة على النظام، مع الواقع حيث يعيش الطلاب حالة من الفوضى الثورية، وهى الفوضى التى تعمل على فرض الحل العسكرى لتحرير الأراضى المحتلة، على المسرح السياسى. ولكننا نلاحظ أن ملاحظات سعيد تتمشى مع أوامر النظام، ففى ٢٧ فبراير ١٩٧٢، فاجأ الرئيس البلاد بإعلانه فى خلال مؤتمر للاتحاد الاشتراكى عن قرارين، أولهما إحياء منظمة الشباب، والثانى هو الإفراج عن جميع الطلاب المعتقلين، وهكذا خفف من حرارة الحماس السائد بين الطلاب، وفى الوقت نفسه دعا المسئولين إلى "الصبر والسكوت".

ولحفظ النظام فى القاعة، طلب الأستاذان من الطلاب تقديم أسئلتهم لسعيد مكتوبة. وينظر هو فى سؤال مكتوب، ونسمع من خارج الكادر صوت زوزو يسأل: "من أنت؟" فهى تستغرب هذا اللقاء الثانى مع أمير الأحلام، ويتبادلان النظرات فنعرف أن سعيد عرف موجه السؤال، ويضع الورقة فى جيبه، ويتفق الحضور من الفتيات على وسامة سعيد، ويقترحن قيامه بدور الفتى الأول فى السينما، وتنتهى المحاضرة فى جو من الود.

وعلى باب الكلية، نرى سعيد يبحث عن سيارته، وتقترب منه زوزو، وتشير إلى مكان وقوف السيارة، وتسأله زوزو التى تريد معرفة أمير أحلامها: "من أنت؟" ولا يجيب سعيد بما يشير إلى أن ذلك أمر صعب، ويسأل زوزو عن سبب إصرارها على هذا السؤال، وتجاهلها لموضوع المحاضرة، وهو المسرح، وتختصر زوزو فلسفتها فى العبارات التالية: "عندما يتحدث إلى أحدهم، أهتم أن أعرف حقيقته لمعرفة أهدافه، فهل يريد تغليب أفكاره على أفكارى أو هل يريد الإشارة إلى نقص ثقافتى؟ أو بالعكس، يريد مساعدتى فعلاً؟" وهذه الفلسفة تبين أنها تميز بين التلاعب بالآخرين، وبين المساعدة الجادة بدون أغراض سيئة، وهذا يعود لخبرتها النابعة من الاستغلال الذى يقع على طبقتها الفقيرة. ويعجب سعيد بتماسك أسئلتها، وينصرف، وتقول زوزو لنفسها بعد انصرافه: "يا واد يا تقيل!"، دليل الإعجاب.

يدخل سعيد إلى منزله حيث يقابل شقيقته الوحيدة بوسى، التى تبلغه بقرب زواجها، وسفرها إلى الخارج. وواجهة منزل سعيد فخمة، وهى فيلا حديثة كبيرة، ولكن الأثاث فى الداخل على الطراز الملكى، مع ثريات ضخمة، والمساحات الواسعة التى تذكرنا بقصور الأرستقراطية فى المرحلة السابقة على الثورة. سعيد يتوجه لمكتب والده ويطلب منه نقوداً ، وهذا يوافق على طلبه، ويعاتبه على كثرة تغيبه عن المنزل. ويعتذر سعيد بكثرة واجبات العمل، ويحذره والده من زوجة أبيه وابنتها نازك، وهى خطيبته. يهرب سعيد من زوجة أبيه التى تدعوه لغذاء لذيذ، ويتوجه لغرفته، ويمر فى طريقه بنازك خطيبته الجريئة، التى تقول: "لا أراك إلا نادراً واترك هذا العمل المرهق، واشغل وظيفة حكومية مهمة، وعش كبقية الناس". وهكذا يعنى العمل فى الحكومة الكسل، وانعدام الحركية الاجتماعية. سعيد يهرب إلى غرفته، ونكتشف من هذا المشهد العلاقة العاطفية بين سعيد ووالده، واعتماده عليه اقتصادياً نظراً لأن عمله كأستاذ لا يدر دخلاً كبيراً ، ومن جهة أخرى، علاقته المتباعدة مع زوجة أبيه، ومع خطيبته. سعيد يجلس فى غرفته، ويخرج من جيبه السؤال الذى كتبته زوزو وينظر إليه بارتياح، فهو يشعر هو الآخر بإعجاب بزوزو، ويكشف لنا هذا المشهد الجماعة المحيطة بسعيد، وهى

من الأقلية الأرستقراطية فى مصر الحديثة، والتى تسكن ما يشبه القصور، ولكننا لا نعرف المصدر الاقتصادى لثروتها، وطبيعة نشاطها.

فى المسرح، سعيد يراجع أداء أوبرا موسيقية مستمدة من التراث الثقافى العربى، ونرى فى لقطة كبيرة، عدداً كبيراً من الراقصين على المسرح وهم يضبطون حركاتهم مع إيقاع ونغم غربى الاستلهام، ويراقب سليمان، مساعد سعيد البروفات. وتتسلل زوزو إلى خلفية المسرح. سعيد يقاطع البروفات بسبب ضعف نشاط الراقصين، ويقول: "يسألنى الناس عن سبب تراجع الجمهور عن الحضور لمسرح الدولة. والسبب ليس لأن المسرح الخاص يقدم عروضًا تجارية تجتذب الجمهور، وإنما لأن الراقصين يؤدون بحرارة تجتذب إليهم الجمهور، وهنا نحن نقدم مسرحية تحيى التراث الثقافى ، ونعمل على إبراز قيمتها، ولكن ما ينقصنا هو الحرارة والديناميكية." وهذا يكشف لنا أن سعيد بصفته أستاذاً للفن ومخرجاً يضع لنفسه هدفًا اجتماعياً، بإبراز قيمة التراث الثقافى الوطنى، والتجديد، ويعتمد منطقه التعليمى على شخصيته الديناميكية، التى تدفع فى اتجاه التحديث والتقدم، وبالتالى، فإن علاقته بالمجتمع تسير فى اتجاه المصلحة الجماعية، من حيث عمله على تنشيط المسرح العام، وهو أحد مؤسسات القطاع العام المكلفة بعملية التحديث القومى. ويترك سعيد المسرح غاضباً ، ويحاول سليمان إثناءه ولكن دون جدوى. ويفاجأ سعيد بزوزو فى سيارته، التى تقول: "لقد رأيت سيارتك فى أثناء مرورى، فعرفت أنك موجود، ورأيت أن الوقت مناسب لاستكمال مناقشتنا حول واقع شخص ما، أو حقيقته". وفى الطريق تعيد زوزو الخطاب الذى قاله سعيد فى المسرح حول ضرورة الحرارة والنشاط كشرط لنجاح أى عمل، ويتعجب سعيد الذى لم يلحظ وجود زوزو فى المسرح، من هذا التوافق فى أفكارهما. وبعد أن تأكدت من نجاحها فى إغواء سعيد، تتركه زوزو تحت تأثير هذا التقارب فى الأفكار، وتنهى هذا المشهد بنفس العبارة السابقة: "يا واد يا تقيل!" الأمر الذى يؤكد إعجابها المتزايد به بسبب هذا التطابق الجزئى بين حقيقته وبين شخصيته فى مكان عمله، وهو المسرح.

وتتحول هذه الكلمات إلى عنوان أغنية تغنيها زوزو فى بيتها، تمتدح فيها جمال حبيبها سعيد، ورقته، وبراعته، وتقلد فيها حركاته، وتعبيرات وجهه. وتكرر الراقصات، والموسيقيون، وأم زوزو وزوجها الكلمات وراءها ككورس. ويتحول المنزل إلى أوبيريت موسيقية، ويزول جو التوتر السابق فى المنزل، ويتحول إلى جو منشرح. ومع ذلك، فهذا المشهد يكشف لنا طريقة تنظيم منزل زوزو، المرتبط بكونها من طبقة أقرب إلى العمال من البرجوازية الصغيرة. فعلى العكس من منزل سعيد المنفصل تمامًا عن مكان عمله، فإن منزل زوزو هو مكان إقامة الراقصات، ومكان تدريب الموسيقيين للفرقة التقليدية التى تديرها أمها، وهذا يبين الفقر المادى لهذه الجماعة التى تنظم حياتها، وتوزع العمل ، بين أفرادها، وكذلك الأوضاع المالية لهم، مهنة غير مجزية، وغير منتظمة العمل. ومن هنا عناية زوزو بجذب اهتمام سعيد حتى تتيح لنفسها مخرجًا من أوضاعها غير المضمونة.

وفى المشهد التالى، نرى سعيد ينتظر زوزو على مرفأ الأتوبيس النهرى الذى تأخذه للوصول إلى الجامعة، وتعرف زوزو التى فوجئت بوجوده، أنه عرف المكان حيث عاد للتأكد من حالتها بعد أن صدمها بسيارته. ويركبان الأتوبيس، وترينا لقطة متوسطة، زوزو وسعيد يقفان مستندين إلى حاجز فى مقدمة الأتوبيس وهما يتناقشان. ويحكى لها سعيد بعض التفاصيل عن حياته كطالب بعثة للدراسات العليا فى أكاديمية الفنون فى فينيسيا. حيث عمل غاسلاً للصحون، وقائدًا للجوندلا، وغيرها ليكسب النقود لمصروفه الشخصى. وتسأله زوزو إن كان خاطبًا فينكر ذلك، فتقول إنها هى الأخرى غير مخطوبة، ثم يجلسان فى كافتيريا على شاطئ النيل، وتمسك زوزو بكوب العصير الخاص به وتشرب منه، وتقول: "إنى أشرب من كوبك حتى أجرى للحاق بك" ويرد سعيد:" إذا جرت ورائى بطلة سباق الجرى فى الجامعة، فهذا معناه هزيمتى مقدمًا". ويقضيان بقية اليوم فى الكافتيريا، وعند الغروب، تقول زوزو إنها رأت سعيد فى حلم قبل أن تراه، فيرد سعيد: "أعرف ذلك، فقد رأيت نفس الحلم"، ويلتقيان فى قبلة طويلة لتأكيد هذا الكلام، ويتميز هذان المشهدان بالجو المسترخى الذى يميز قصة

الحب بين هاتين الشخصيتين، ولكن هذا يمثل تغيراً فى ترتيب الفيلم حيث تحل القصة العاطفية لبطلى الفيلم مكان الجو المضطرب فى الجامعة فى المشاهد الأولى.

وتأتى مأساة لتقطع جو المرح السائد، وتدفع زوزو لمراجعة نهاية علاقتها مع سعيد. فعند عودتها للمنزل تصاحبها موسيقى أغنية "يا واد يا تقيل!" تكتشف محاولة انتحار فاشلة للراقصة بطة التى كانت تحب ابن أحد النجارين فى الحى، وفوجئت بخطبته لفتاة من طبقته. وتعزى زوزو بطة قائلة: "كان من الضرورى أن تنتهى الأمور بهذه الطريقة، فهم من طبقة أعلى منا، ونحن فى أقل طبقات المجتمع، ومهما عملنا فلن يقبلونا"، وهى بهذا تحدد مشكلة التفرقة بين الطبقات، والقهر الذى تتعرض له الطبقات الدنيا فى المجتمع، الذى يرفض أن يعترف بأن هذه الطبقات تكافح بشرف. وتقرر بطة أن تتخلى عن مهنة راقصة الأفراح المنبوذة اجتماعيًا واقتصاديًا من المجتمع، وأن تعمل فى كباريهات الهرم لتكسب الثروة، وهذا معناه أن هذه المأساة دفعتها للانحراف.

ويحدث انقلاب فى الوقت نفسه فى حياة سعيد الخاصة، فقد أبلغ نازك بفسخ خطبتهما، بحجة أنه ليس الشريك المناسب لها، ويقول: "ثبت أن خطبتنا فشلت". وتهتم نازك بما سيقوله الناس، ويقرر سعيد ترك المنزل، وتحذر أم نازك ابنتها من الاستسلام لقرار سعيد، ونتيجته خسارة الثروة الطائلة التى ستكسبها بالزواج منه: "ثلاث عمارات بخلاف الأموال المكدسة." كما تقول الأم.

وهذه الملاحظة توضح لنا مصدر ثروة هذه الطبقة الأرستقراطية التى ينتمى لها سعيد، وهى بناء العمارات والاستثمار العقارى، أى أنها نشاط رأسمالى.

سعيد يبلغ مساعده وصديقه سليمان الذى يسكن عنده مؤقتًا أنه يبحث عن فتاة يحبها، بدون نجاح منذ يومين، ونرى سعيد فى لقطة متوسطة أمام مرفأ الأتوبيس النهرى، وتراه زوزو وتهرب منه، وفى المنزل، تعلن للراقصة بيسة أنها تحب رجلاً من طبقة اجتماعية عالية، وأنها تخشى أن تتكرر قصة الانفصال بين بطة وابن النجار،

وترتمى فى أحضان أمها، وتظن الماظية أن ابنتها تعانى من مهنتهم، وتقرر إبعادها عن الرقص، ولكن زوزو لا تخبر أمها بالسبب الحقيقى لحزنها.

وعند العودة لمنزل سليمان، يجد سعيد نفسه فى حفل يقيمه أعضاء فرقة الرقص احتفالاً بعيد ميلاده. ويشعر سليمان بغضبه لعدم تمكنه من العثور على الفتاة التى يحبها، ويسأله سليمان: "هل هى الفتاة التى رأيتها فى سيارتك أمام المسرح؟" فيجيبه سعيد بالإيجاب، فيعده سليمان بالبحث عنها، ويأتى بعد ذلك مشهد نرى فيه سليمان يدخل إلى شقة زوزو، ويزيل بخفة دمه، ومرحه، الجو المتوتر السائد فى المنزل، ونعرف من حديثه مع الماظية أنه كان يعمل من قبل كعازف كلارنيت فى فرقتها الموسيقية، ويستعيدان معًا ذكريات الماضى، وصعوبة مهنتهما. ويبين سليمان أنه قد نجح فى تخطى مشاكله بالحصول على بعثة للدراسة فى أكاديمية الفن فى فينيسيا، وأنه حصل على وظيفة أستاذ بعد عودته. وتسأله الماظية عن السبب فى زيارته بعد هذه الغيبة الطويلة، فيجيبها بأنه سيعرض على زوزو الاشتراك فى مسرحية موسيقية فى التلفزيون، وتدخله الماظية إلى غرفة زوزو التى يخبرها بأنه اخترع فكرة عرض العمل ليأخذها إلى سعيد الذى يبحث عنها فى كل مكان. وعلى باب المنزل تجد زوزو سعيد الذى تبع سليمان، ويعاتبها على اختفائها، ويبلغها بأن ذلك قد قلب الأوضاع فى حياته الخاصة، وفى مكان عمله أى المسرح، ونستمع إلى موسيقى أغنية "يا واد يا تقيل" التى تذكرنا بضرورة التقارب بين هاتين الشخصيتين. ويذهبان معًا إلى الكافتيريا الواقعة على شاطئ النهر، ويتعانقان طويلاً ، ويبلغ سعيد زوزو أنه فى خلال العناق قد تخيل أحداث أوبرا موسيقية كاملة بأغانيها، ورقصاتها، والديكور، وحتى الملابس. وتقول زوزو: "سعيد! أنت فنان حقيقى، فالفن هو الحب المتجسد"، ويؤكد المشهدان الأخيران على أهمية التقارب بين هذين الحبيبين، كشرط لتفاعلهما الاجتماعى، ونجاحهما.

ولكن نازك، خطيبة سعيد السابقة تعمل على تخريب هذا التقارب، واستعادة سعيد، فقد عرفت عن طريق بعض صديقاتها الوصول إلى منزل الماظية، وهى تعرض

عليها أن تحيى حفل زواج أخت سعيد، بشرط أن ترقص هى بنفسها فى الحفل، وتدفع لها مبلغًا كبيرًا من المال لإغرائها، وتؤكد أن عليها تنفيذ رغبة أصحاب الحفل فى الرقص. وعلى باب منزل زوزو، تسأل نازك صديقاتها الجواسيس، عن مكان وجود سعيد وزوزو، وتعرف أنهما فى المسرح: "أستطيع الآن أن أدعوهما للحفل، لأكشف لسليل المجتمع الراقى حقيقة حبيبته".

ويطغى على ذلك مشهد نرى فيه سعيد يشرف على التدريبات على مسرحيته، ومعه زوزو، وتدخل نازك، ويقدم لها سعيد زوزو على أنها طالبة فى كلية الآداب، ونرى فى لقطة كبيرة وجه نازك المتغير، وتخفى شعورها، وتبلغ سعيد أن العائلة قد بكرت فى موعد زواج بوسى حتى يعود إلى المنزل بعد الغيبة الطويلة، وحتى يجرى الزواج قبل سفر بوسى إلى الخارج مع زوجها وتقول لزوزو: "عندى كلمتان لسعيد على انفراد"، وذلك لإبعاده عنها قليلاً و ولإثارة غيرتها، بهدف النجاح فى تخريب العلاقة بينهما. وتتصالح مع سعيد، وتطلب منه دعوة زوزو للفرح. وتسأل زوزو سعيد عند عودته عما دار بينهما، فيقول: "الكل فى المنزل يعرفون أنك خطيبتى، ويدعونك لحضور الزفاف". وهكذا يستخدم سعيد سلاحًا جديداً للتأثير على زوزو إلى جانب التوافق بينهما وجاذبيته لها، وهو إثارة توقعات جديدة لديها، وهى الخطوبة، والتقدم الاجتماعى، وهو الحلم الذى قد يتحقق أخيراً.

وتسأل زوزو: "خطيبتك، هل أنت متأكد؟" فيجيبها: "هل تظنين أننى أهزل معك، ولا إيه؟ أريدك أن تكونى أجمل المدعوات". يعتبر بيتر بلاو أن المكانة الاجتماعية وكذلك السلطة بمثابة رأس مال، ونجاح سعيد فى إقناع زوزو بأنه يملك وعوداً أخرى مغرية يمكنه تحقيقها لها، مثل الخطوبة والزواج، يجعله يستكمل بذلك رأس المال/السيطرة على زوزو، من جهة لقدرته الاقتصادية (لتوفير احتياجاتها)، وبفضل قدرته الفكرية على تشكيل تطلعاتها (بلاو، ١٩٦٤)، وفضلاً عن ذلك، فالارتباط العاطفى المحبب على مستوى حب الذات، ينعكس على شكل علاقة ارتباطية مع المحبوب، تضفى عليه صفات الشخص نفسه جميعها.

تدخل زوزو مع سعيد إلى مجال الطبقة الراقية، وهى تلبس ثوبًا رائعًا ، وشعرها مصفف بطريقة تزيد من جمالها، وتكشف لنا لقطات بانورامية، مع لقطات متحركة رأسية، مدى انبهار زوزو بمظاهر الفخامة والاتساع لمنزل سعيد الذى يقترب من أن يكون قصرًا لا مجرد فيلا، وتقول له: "أنت تنتمى للطبقة العليا!" ويقدمها سعيد لوالده قائلاً: "هذه هى الفتاة الوحيدة التى أردت تقديمها لك يا والدى"، ويرد الوالد: "هذا كلام له مغزاه يا أستاذ"، وبذلك يحدد الهدف من هذا الحديث، ويسأل زوزو عن مهنة والدها، حتى يحدد الوضع الاجتماعى للزوجة المقبلة لابنه، وينقذ النفير المرتفع الذى يعلن زفة العروس زوزو من مأزق الإجابة عن السؤال. ويندفع الضيوف نحو الصالون للفرجة على الزفة، وتفاجأ زوزو بأن التى تقود الزفة هى والدتها ألماظية التى ترقص بصعوبة، ويصاحبها زوجها بالغناء، وترينا لقطة كبيرة وجه زوزو المرتبك، وتحيط نازك وصديقاتها بألماظية، ويهزأن من رقصها ومن سمنتها، وتصحبهن موسيقى غربية. ويهزأ والد سعيد بدوره من ألماظية، وتقول له نازك فى حضور سعيد وزوزو، إنها والدة هذه الأخيرة، وهكذا تنجح خطة نازك لتحقير زوزو أمام أعضاء الأرستقراطية، وتبرز الفروق الطبقية. وتعتقد زوزو أنها كانت ضحية لمؤامرة بين سعيد ونازك، وتقول له: "كنت تعرف طبعًا! هل كنت تريد مساعدتنا ماليًا بتوفير عمل؟" فيجيب، مدافعًا عن نفسه: "أنا لا أقيم هنا، فكيف تعتقدين أننى أعرف؟" وتبدأ زوزو فى الرقص بدلاً من والدتها، ويحاول سعيد منعها، ولكنها تبعده بعنف، وتحيى الحضور بسخرية: "الناس الأكابر المهذبين، اللى ما يجرحوش حد"، وينقلب جو الحفل، وتتحول رقصة الزفاف إلى تحدى، وتتحول كلمات الأغنية التى تصاحب الرقصة إلى: "قلبى يعانى من حب غادر".

وهنا نوضح أن الترتيب الداخلى للفيلم، تحكمه ثلاث قضايا لا رابط بينها، ويحرك كلاً منها منطق مختلف، وهى: اضطرابات الطلبة حول مطالب أساسية حقيقية، وقصة الحب واحتمال الزواج، ثم الصراع بين الطبقات، وهذا يترك الفيلم دون تحديد هدف مركزى يمكنه الربط بين هذه القضايا بشكل منطقى ورشيد.

وتدفع الأحداث المأساوية فى منزل سعيد، زوزو مرة أخرى إلى الشكوك المحيطة بطبقتها الاجتماعية، ويتكرر سيناريو بطة وابن النجار فى علاقة زوزو مع سعيد بسبب التمييز الطبقى، وتختم قصتها لوالدتها، بعد عودتهما للمنزل قائلة: "هذه قصتى معه". وترى الماظية فى ذلك تكرارًا لما حدث معها من والد زوزو، فهذا الأخير، وكان موظفًا صغيرًا ينتمى للبرجوازية الصغيرة، اضطر لتركها بعد زواجه منها بسنة، وولادة زوزو، تحت ضغط من والديه. وهكذا يتكرر باستمرار سيناريو القهر الطبقى، المبنى على اختلاف المستويات الطبقية التى لا تسمح بأى تغير، ويرن جرس التليفون، وترد بيسة وتقول إن سعيد يريد الحديث مع زوزو، فترفض الحديث معه.

فى منزل سليمان، سعيد يحاول التوصل لطريقة لرؤية زوزو والتأكيد لها أنه لم يكن له أى دخل بمؤامرة إهانتها فى حفل الزفاف، وسليمان ينتقده لعدم إبلاغه زوزو بوضعه الطبقى، فيرد قائلاً: "كنت أخشى أن تخاف"، ونجد أن صورته، وصورة طبقته قد تشوهت بسبب هذه الحادثة المأساوية، ولإصلاح ذلك، كان عليه أن يصحح صورته، وتصرفاته لتتناسب مع تطلعات زوزو التى خُدعت، وأهينت، ومع جماعتها.

وينتظر سعيد زوزو عند مرسى الأتوبيس النهرى، ولكنها تهرب منه، فهى لا تنسى ما حدث لها فى منزله. وفى الكلية، تجد صورتها بملابس الرقص معلقة فى مجلة الحائط الخاصة بالجماعة الإسلامية التى يقودها عمران، فهو يريد إدانة نشاط زوزو وأخلاقها، واختيار الزملاء لها كالفتاة المثالية، ليجرى فصلها من الجامعة، ويقول بسخرية: "لقد تحول الشورت إلى بذلة رقص". وتدافع زوزو عن نفسها قائلة إنها تعمل لمساعدة والدتها التى تعمل "عالمة"، وللحصول على نفقات تعليمها، قائلة: "إذا كانت والدتك تعمل خبازة، أو بائعة صحف، فلا بد أن تساعدها فى عملها كما أفعل مع والدتى، وكل الفرق أن والدتى مهنتها "عالمة"، وهى بذلك تستخدم منطق الطبقة العاملة، التى تتصرف طبقًا لاحتياجات طبقتها، ويؤيد أعضاء لجنة العمل الإيجابى زوزو، فهم يقومون مثل الطلبة فى أمريكا بأعمال بسيطة للحصول على تكاليف التعليم، وكذلك استشهدوا بمثال "الراقصين فى فرقة الرقص الشعبى الذين أصبحوا من

أسـاتذة الفن مثل فـريدة فـهـمى الراقـصـة الأولى فى الفـرقـة، وأسـتـاذة الفن". وتشـتد المناقـشة، وتصل إلى حد المشـاجرة، ويهـجم أصدقـاء زوزو على عمـران ويوجـهـون له الضـربات، وتتـدخل هى لوقف المشاجرة، وتفـريق الطلاب الغـاضـبين من عـمـران، مما يدل على نضـجـهـا وتأثيرهـا على الطـلاب. ونرى فى لقطة متوسطة الطلاب فى مركز الشرطة يتعرضـون للاستجواب، ويسـأل ضـابط شرطة زوزو عن اسمـها ومهنتها، فتتذكر اسمـها وتقول: "لا مهنة لى،" فيقول: "أنت طالبة أليس كذلك؟" فـتـجيبه بغضب: "كنت طالبـة، ولكننى من اليـوم سـأترك الدراسـة،" ومـرة أخـرى تصير الجـامـعـة المكان الذى تظهر فيه مشكلة زوزو السياسية، وهى هشاشة طبقتها الاقتصادية والاجتماعية.

وفى المنزل، تتـخلص زوزو مـن كـتـبـهـا، ويصل زمـلاؤها فى لجنة العـمل الإيجـابى ومـعـهم رئيس اتحـاد الطلاب، وهـو أحـد فـروع منظمـة الشبـاب، ويحـاولون إقناع زوزو بعـدم ترك الجـامـعـة نهـائيًـا. ويوصـى رئيـس اتحـاد الطلاب أعـضـاء لجنة العـمل الإيجابى بالتـحرك لإعادة سـمـعـة زوزو، قائلاً: "إن إهـانة زوزو علنًا أمـر يخـالف واقع التـاريخ وحركته،" وينصرف الطلاب، وتعلن زوزو لأمـها أنها سـتسـير فى الطريق الذى سـارت فـيه بطة، لتشـترى المرسـيدس، وتبنى العـمـارات، فـقـد قـررت اتبـاع نموذج النجـاح الذى تسير عليه الأرستقـراطية التى ينتـمى إليها سـعيد، واختـارت أسلوب الانحراف لتحقيق ذلك. لقد سـاءت الأمور لدرجة صار فيها أنه لا مفر أمام زوزو سوى طريق الانحراف.

وتتطور الأمـور بسـرعـة للوصـول إلى النهـاية، فـيـصل إلى المنزل مـتـعـهـد توريد الراقصات، ويقترح على ألماظية توفير العمل لزوزو فى أحد الكباريهات بشرط أن تذهب بمفـردهـا، وتتـخلص من عـلاقـتـهـا بالعـائلة، وهذه المطالب المتعلقة بالسلوك من جـانب الوسط الخـاص بالكبـاريهـات، تعـبـر عن ارتبـاطه بالتـخلى عن الانضـبـاط والأخـلاق الحميدة. وتقبل ألماظية هـذا العرض للعمل لأنه سيحسن ظروفـهم الاقتصادية، وتتمدد على أريكة انتظارًا لاستعداد زوزو لمرافقة المتـعهد. وفى غفوتهـا، ترى زوزو ترقص على

مسرح قليل الإضاءة، ومجموعة من الرجال فى حالة من السكر البين يصفقون برغبة، وهى العلامة على الجو السائد فى الكباريهات. وفى نهاية الرقصة، يعرض بعض الرجال النقود لإغراء زوزو، وهذه تختار أغناهم وتقدم نفسها له.

وينتهى هذا المشهد الحلم بصوت النفير العادى الذى يختم رقصة الأفراح، وهذا يحول رقصة الأفراح إلى رقصة فاسدة بسبب انحراف زوزو المفترض. وتصحو الماظية من الحلم فى غضب، وتستغفر الله، وتطلب رحمته، وترفض عمل زوزو فى الكباريه. ويتدخل زوجها شلبى ليقنعها، ولكنها تعنفه، وتؤكد أن الرقص فى الأفراح أشرف من الرقص فى الكباريهات، وهى تفضل الأخلاق على اتباع أسلوب الفساد لجمع الثروة. وتؤكد زوزو على ضرورة قبول هذا العمل، وتقول: "هذا هو الطريق الوحيد لكى نتجاوز وضع الطبقات الراقية بالحصول على أموال كثيرة." ويعود هذا الموقف الجديد إلى الصدمة التى واجهتها بسبب فشل قصة الحب كنتيجة للتميز الطبقى. ويحضر سعيد فى هذه اللحظة التى تثور فيها المشكلة، ليقوم بعمل يصحح صورته، وهو يمنع زوزو من السير فى طريق الانحراف، ويأمرها بالعودة لغرفتها لتستذكر دروسها، ولكنها ترفض تنفيذ الأمر، فيصفعها سعيد لتمتثل للأمر، وبهذا التصرف يعطى سعيد نفسه دور المنظم الاجتماعى الذى توافق عليه أم زوزو، أى مؤسسة الأسرة.

وهذا التفاعل يبعد خطر الضياع الأخلاقى عن هذه الأسرة التى تقوم الأم بالإنفاق عليها.

فى الجامعة، يحضر الطلاب اجتماعًا لمناقشة عودة زوزو إلى كليتها، وإلى الجامعة بصفة عامة، سعيد يدخل للقاعة، ويستقبله الأساتذة المشرفون على الاجتماع باحترام، ويقول أحد أعضاء لجنة العمل الإيجابى إن الأستاذ سعيد هو أحد أصدقاء زوزو والكلية، ويقول سعيد: "أنا هنا لأتكلم عن زوزو."، ويعترض عمران الذى يجلس فى نهاية القاعة على تدخل سعيد. ويقترح أحد الأساتذة أخذ رأى الطلاب فى تدخل سعيد برفع الأيدى، فيوافقون بالإجماع، وبهذا الاستفتاء يحصل سعيد على شرعية التحدث باسم الطلاب فى هذا المجال الجامعى، وبهذا يحصل على دور سياسى يؤدى إلى

زيادة "رأسماله الرمزي" (بورديبه، ١٩٨٢)، ولشخصنة سلطته، ويقول: "سمعت بعض الإشاعات عن زوزو، وأريد منكم تحديد اتهامكم لها." ويؤيد رئيس الاتحاد الذى يظهر فى نهاية القاعة أمام الراية الخضراء التى تمثل منظمة الشباب، "هذا الطلب قائلاً: "لقد نظمت هذا الاجتماع لتحديد هذا الاتهام،" ولدهشة الحاضرين، تدخل زوزو فى هذه اللحظة وكتبها فى يدها وتقول: "سأشرح لكم أسباب اتهام زوزو، فهى متهمة فعلاً، فزوزو الطالبة تضطهد زوزو الراقصة التى تحمل وزر مهنة أمها الماظية العالمة، التى تحمل بدورها وِزر حيها الشعبى الذى لم يستطع اللحاق بتقدم المجتمع. إن واجبنا جميعًا أن ننسى الماضى وننظر إلى المستقبل، ولهذا أتيت اليوم إلى هنا لآخذ مكانى بينكم للتحضير للمستقبل." وتتقدم وتجلس على أحد المقاعد، ويوافق سعيد على كلماتها، وحتى عمران، المعارض المحتمل، يعترف بصحة طريقة تفكير زوزو، وعودتها إلى الجامعة. ومن المفيد أن نلاحظ هنا، أن حديث زوزو يتمشى مع الفلسفة الفكرية للنظام السياسى القائم، الذى يهتم بأن يركز الطلاب نشاطهم على معركة بناء المدنية والتقدم، وحرف الحركة الطلابية بهذه الطريقة عن دورها الاجتماعى، والصراع من أجل تحرير الأرض.

وينصرف الطلاب، ونرى سعيد أمام سبورة مكتوب عليها اسم زوزو وعلامة استفهام، وهو يستعد إلى الرحيل، وهذه الصورة تومئ بالنهاية، وينادى الطلاب معًا على سعيد: "انتظر هناك من يناديك." فيجيب: "زوزو"، وتظهر زوزو وتلحق به، ونرى فى لقطات متحركة أفقيًا ، وفى لقطات جامعة، الطلاب وهم يسيرون فى صفوف بانتظام، ويغنون أغنية الفيلم الرئيسية: "خَلِّى بالك من زوزو"، فهم يباركون علاقتها بسعيد، وفى لقطة مع سعيد، تكرر زوزو النداء الديماجوجى للفيلم: "خَلِّى بالك من زوزو"، وبذلك تشجع على اتباع مثالها فى النجاح. ومع ذلك، فهذا المشهد الختامى يشير إلى استمرار مظاهرات الرفض من جانب الطلاب فى الواقع، كما يدل عليه سيرهم فى صفوف، ولكنه يؤكد من الناحية الأخرى، أسطورة الأرستقراطى الذى يتجاوز حدود طبقته ليحمل حبيبته المنتمية للطبقة العاملة، إلى قمة السلم الاجتماعى، وهذا الزواج

يعطى لنجاح زوزو صفة استثنائية لا يستطيع الطلاب الذين ينتمون إلى نفس الطبقة المطحونة التى تنتمى إليها، أن يتطلعوا إليه.

والآن علينا أن ندرس بعمق الوقائع التى لاحظناها فى التحليل، على الرغم من – أو بفضل – تراوح ترتيب الفيلم بين قضايا لا رابط واضح بينها، كما لاحظنا من قبل.

١ – جيل الطلاب الرافض

تردد كلمة "لا" التى كررها الطلاب كثيراً فى الفيلم، صدى رفض الطلاب الذى أربك الحياة الوطنية كثيراً ، والذى يجب رؤيته فى إطار الأوضاع السياسية والاجتماعية التى أنتجته، والتى أثر عليها بدوره.

كانت الجامعة المصرية منذ إنشائها فى ٧ فبراير ١٩٢٨، قلعة الوعى الشعبى بفضل هويتها، وتعبيرها عن الحداثة، وفى صيف عام ١٩٤٥، تكوّن أول تنظيم للجبهة الشعبية يضم الطلاب المنتمين لجميع الأحزاب ابتداءً من أقصى اليمين من الإخوان المسلمين، ومصر الفتاة، وحتى أقصى اليسار من المنظمات الشيوعية والتروتسكية، مروراً بحزب البرجوازية الوطنية الكبير أى الوفد. وفى ٢٠ ديسمبر ١٩٤٥، أعلنت أحزاب الأقلية رغبتها فى مراجعة معاهدة عام ١٩٣٦، مع بريطانيا، وبعدها بشهر أعلنت الحكومة البريطانية موافقتها على ذلك، واشترطت استمرار العلاقات بين بريطانيا العظمى ومصر، وأن توقع هذه الأخيرة على معاهدة تحالف دفاعى مع بريطانيا، وأن تستمر القوات البريطانية فى القواعد العسكرية فى مصر والسودان. وكان رد الطلبة: "لا مفاوضة قبل الجلاء"، و"الجلاء بالدماء"، وقامت مظاهرة كبرى متجهة لتقديم المطالب للمسئولين، وعندما وصل الطلاب إلى منتصف كوبرى عباس (الجيزة اليوم)، فوجئ الطلاب بفتح الكوبرى، وبالشرطة تطلق عليهم النار من الخلف، ومات العشرات من الطلاب إما برصاص الشرطة أو غرقاً فى النيل، وانفجرت المقاومة الشعبية فى كل مكان، وسقط مصريون وسودانيون فى الإسكندرية، والزقازيق،

والمنصورة، وأغلقت الحكومة الجامعة. وفى يومى ١٨، و١٩ فبراير ١٩٤٦ تأسست "اللجنة الوطنية للطلبة والعمال"، وكانت تلك لحظة تاريخية فى النضال الوطنى، وفى نهاية اجتماعها الأول قرر ممثلو نقابات العمال فى أنحاء مصر، وطلبة الجامعات المصرية، والأزهر، والمعاهد العليا، والمدارس الثانوية، اعتبار الخميس ٢١ فبراير ١٩٤٦، يومًا للإضراب العام لجميع السكان، تعبيرًا عن الحركة الوطنية المقدسة، حيث يتجمع الشعب المصرى حول حقه فى الاستقلال، والحرية الكاملة.

ولم تنجح مفاوضات صدقى - بيفن فى الوصول إلى معاهدة التحالف الدفاعى، وانتشر العنف الثورى فى كل مكان، وجرت محاولات اغتيال بعض جنود الاحتلال، وبعض عملائه، وبعض عملاء السراى واعتبر الاتحاد الدولى للطلاب يوم ٢١ فبراير، يومًا عالميًّا للنضال ضد الاستعمار. وفى يوم ٢١ فبراير ١٩٤٧، حدد هذا الاتحاد طبيعة التوجه الجديد للثورة المصرية، والقوى الاجتماعية التى تناضل ضمنها، فالاستقلال الوطنى ليس مجرد جلاء قوات الاحتلال، وإنما تحقيق الاستقلال الاقتصادى والسياسى، والديمقراطية كذلك. وهكذا احتلت جماهير البرجوازية الصغيرة، والعمال، والفلاحين، والمثقفين، وجنود الجيش، مواقع جديدة على مسرح الاجتماع والسياسة، كانت محتكرة حتى ذلك الوقت، فى يد الفئات البرجوازية المتوسطة والكبيرة، وشبه الإقطاعية، دون أن تحقق أهداف الثورة الوطنية الديمقراطية التى طالبت بها هبة عرابى، وجرى التخلى عنها فى معاهدة عام ١٩٣٦ .

وبعد ذلك بخمسة وعشرين عامًا قامت حركة الطلاب فى السبعينيات، والتى لم تكرر أحداث عام ١٩٤٦، ولكنها كانت وثيقة الارتباط بتاريخ الجامعة المصرية، وتقاليد النضال الوطنى، وهى تمثل فى هذا الإطار، حركة رائدة على المستوى الدولى، كما تمثل على مستوى آخر، نتاج التقاليد الثورية للشعب المصرى. وفضلاً عن ذلك، كانت حركة الطلاب ردًا صارخًا على الهزيمة التى وقعت خلال القيادة الناصرية المتميزة، وأخيرًا كانت هذه الحركة المحصلة لظروفها، فقد عبرت عن شعلة "الوجدان" للشعب العربى المصرى.

فما الذى احتفظت به هذه الحركة من دروس الماضى، وما الذى أضافته؟ وقبل كل شيء ماذا كان السياق التاريخى؟ "يجب أولاً تأكيد أن الشباب الجامعى فى مصر، فى السبعينيات، ينتمى للجيل الذى لم يكن قد ولد بعد عندما وُزعت الأرض على الفلاحين، وكانت فى سن صغيرة عندما قررت الناصرية مجانية التعليم بجميع مراحله، وكانت فى مرحلة المراهقة عندما بدأ العمال يشاركون فى إدارة الشركات، وفى الأرباح، وكانت فى أولى مراحل الشباب عند الهزيمة، واختفاء عبد الناصر، ولكنها واعية، ربما بشيء من الغموض، بأنها "وريثة الانتصارات" الوطنية الشعبية، فى الماضى كما فى الحاضر، وهذا ما كان يميزها، فقد كانت الأرض والديمقراطية محور نضالها، وقد توقفت عن الشكوى فى أثناء حرب الاستنزاف، عام ١٩٦٩، ولكنها سارت بعشرات الآلاف وراء نعش عبد الناصر (شكرى، ١٩٧٩، ص ١٢٩).

ومع ذلك، فهذه الحركة الطلابية هى نتيجة لغياب التنظيم فى الحياة السياسية الذى نتج عن إلغاء شرعية جميع الاتجاهات السياسية، عند إلغاء الأحزاب السياسية فى ١٩٥٣، وترتب هذا الفراغ كذلك على انعدام فاعلية الحزب الرسمى الوحيد وهو الاتحاد الاشتراكى، الذى صار مجرد ديكور. وبهذا المعنى، يعتبر أصل هذه الحركة الطلابية هو الشارع لا الجامعة، فهؤلاء الطلاب ينتمون اجتماعيًا وثقافيًا لهذا الشارع.

وكان التناقض الكامن الذى يعانى منه الطلاب، هو أنهم مع انتمائهم للشارع الشعبى بعماله وفلاحيه وبرجوازيته الصغيرة، فإنهم وصلوا إلى الجامعة، عبر انتصار ثورة يوليو ١٩٥٢، على الاستعمار، والإقطاع، والرأسمالية الكبيرة، وبفضل مجانية التعليم، والتصنيع، والإصلاح الزراعى، وغيرها من المكاسب التى سمعوا عنها، ولكنهم عندما دخلوا الجامعة لم يقابلوا إلا الهزيمة، والتخلف، والدكتاتورية.

ولجميع هذه الأسباب، لم تكن حركة الطلاب المصريين لأعوام السبعينيات، تمثل تنظيمات، بل كانت تريد تكوين هذه التنظيمات لنفسها على المستوى الجامعى،

وللآخرين على المستوى الاجتماعى، وذلك عن طريق "العودة للتقاليد الديمقراطية"، وخلق منابر سياسية مستقلة، والطلاب لا ينتمون لطبقة اجتماعية محددة، كما هو الحال بالنسبة للمثقفين، ولكنهم ليسوا مجرد حركة طلابية، بل هم الممثلون الشرعيون للمجتمع بكامله.

ويحدد البعض بدء حركة طلاب السبعينيات بخطاب الرئيس السادات فى ١٣ يناير ١٩٧٢، الذى برر فيه تأجيل سنة الحسم لتحرير الأرض المحتلة بسبب الضباب الناتج من حرب الهند وباكستان، وبعد هذا الخطاب بيومين حدد الطلاب تاريخًا لمناقشة الأوضاع بالكامل، فمجلات الحائط، والصور والمنشورات، لم تعد تكفى، وتكونت لجنة قومية، ونادى الطلاب بتكوين ميليشيات مدربة على حمل السلاح لتحمى الداخل فى حال انشغال القوات المسلحة فى الحرب، كما طالبوا بوقف جميع المبادرات السلمية، وخاصة اقتراح الرئيس بإعادة فتح القناة مع انسحاب تدريجى للقوات الإسرائيلية، وعدم توقع أية نتيجة من خطة روجرز، ومساعى جونار يارنج (الوثائق، ١٩٧٢).

كذلك طالبت نداءات الطلاب بإلغاء المزايا الممنوحة لكبار الموظفين، وفرض ضرائب على الدخول المرتفعة لتغطية نفقات التعبئة، وتقديم أكبر دعم للمقاومة الفلسطينية، والسماح للشباب المصرى بالانضمام إليها، وفتح قنوات الاتصال الحرة بينها وبين الشعب المصرى، كما طالبت بأعمال المقاومة على أرض سيناء، وبعزل النظم العربية الرجعية عن الجبهة لمنع أى احتمال لأعمال المساومة والحلول الوسط، وتدعيم العلاقات مع النظم الوطنية القادرة على الاستمرار فى الصراع.

وقد أثبتت الحركة الطلابية فى يناير ١٩٧٢، "بصفة خاصة، المقدرة العالية، والفعالية للقيادات التى برزت بشكل ديمقراطى من حركة شعبية، وتحترم برنامجًا واضحًا وواقعيًا، وقد مكنت الجماهير الشعبية من الحق فى معارضة سياسات النظام، وكسرت مؤامرة الصمت من جانب وسائل الإعلام، ووصلت حديث الشعب المصرى

لبقية الشعب العربى، ولشعوب العالم أجمع. وكانت جسراً حقق الاتصال فى النضال والمصير المشترك للشعب العربى فى مصر كما فى بقية الأمة العربية."(*)

ولجأت الحكومة كالعادة للسلاح التقليدى المزدوج، وهو التخويف والإغراء. وفى الوقت نفسه أصدرت نقابة المحامين بياناً أكدت فيه على مشكلة التحرير، وجاء فيه: "لا يوجد أمام الأمة العربية سوى طريق واحد وهو الصراع المسلح، ورفض أى اتصال مباشر أو غير مباشر مع الحكومة الأمريكية." أما تصريح نقابة المعلمين، فكان موجهاً مباشرة للطلاب، قائلاً: "نحن نبارك صرختكم، ونستجيب للنداء، فثورتكم تنبهنا جميعاً (...) إنها تنبع من القلوب النقية المحافظة على مصير الأمة." وأكدت هذه التصريحات للرئيس السادات أن أوسع فئات المثقفين تقف بلا تردد، إلى جانب الطلاب، كما أثبتت أن حركة الطلاب ملأت فراغاً فى التنظيم السياسى عانت منه البلاد كثيراً.

وكانت هذه الحقائق واضحة أمام السادات عندما أعلن فى خطابه يوم ٢٥ يناير ١٩٧٢: "لقد اتخذ القرار بالمعركة بالفعل، ولن نتراجع عنه."

ولخصت مجلة الشباب مطالب الحركة الطلابية عام ١٩٧٢ كالتالى: "تحرير الأرض، والتطبيق الديمقراطى، والسير فى طريق التحول إلى الاشتراكية" (الشباب، ١٩٧٣)، وفى يناير ١٩٧٣، كان الشارع كذلك مسرح المعارضة، وكما فى ١٩٧٢، بدأت الجماعات الإسلامية، والشعارات الإسلامية فى الظهور بقوة، ولم يعد الرئيس قادراً على التراجع عن البديل العسكرى، فقد رسم الطلاب فى الشارع الحدود بين الممكن وغير المقبول، وهكذا صارت الحرب حتمية.

٢ - محاولات الأقلية الأرستقراطية استعادة السلطة واحتواءها

تختلف الحركة الطلابية للسبعينيات فى أصولها عن حركة الأربعينيات؛ فطلاب الجامعة فى تلك المرحلة كانوا إما الممثلين للأحزاب القائمة أو أجنحة لها. أما طلاب

(*) انظر : " الحركة الوطنية الديمقراطية الجديدة فى مصر ، تحليل ووثائق لمجموعة من المناضلين المصريين"، بيروت ، دار ابن خلدون ، ١٩٧٢ ، ص ٧١ - ٧٢ .

المرحلة الجديدة فكانوا، رغم وجود أقلية صغيرة تنتمى لفئات اجتماعية مغايرة، الرواد الذين خرجت منهم التكوينات السياسية فى الحياة المصرية، وحاولت بعض هذه التكوينات، ممن حملتهم "الموجة"، تحقيق نوع من الشرعية، ومنها الأقلية الأرستقراطية التى تمثل طبقة الرأسمالية المصرية الكبيرة، وبصفة عامة القوى الاقتصادية اليمينية، التى يمثلها سعيد فى الفيلم.

وساعد مناخ المعارضة للنظام، وحالة انعدام الوزن للشبيبة الطلابية - القلقة على مصير الوطن - على ظهور هذا الاتجاه الرجعى ومحاولته "استعادة" السيطرة على الحركة الطلابية، وصار السؤال هو معرفة كيف يتم ذلك؟ وأين؟ ولماذا يمكن ذلك؟

وقد استفاد أبناء الأرستقراطية المصرية - مثل بقية مواطنيهم - من مجانية التعليم التى قررها النظام الناصرى، ومن البعثات للتعليم العالى فى الجامعات الأوروبية، وعند عودتهم عملوا أساتذة فى الجامعات، وفضلاً عن ذلك، قرر مجلس قيادة الثورة فى عام ١٩٥٤، طرد نحو الستين من أساتذة الجامعة من الشخصيات المعروفة واليسارية، واضطر أغلبهم للعمل فى الصحافة أو الهجرة المؤقتة، وفى عام ١٩٥٩، عندما هاجم النظام الناصرى اليسار المصرى بكامله، صُفى بقية هؤلاء الأساتذة - وكذلك من ظهر مجدداً من الاتجاهات الوطنية والماركسية من كادر التعليم الجامعى - بالكامل بفترة اعتقال استمرت ما بين سنتين وخمس سنوات، ولم يُسمح للمبعدين و"المفصولين" بالعودة لمواقعهم، وهكذا فُرغت الجامعة من أكبر أساتذتها فى الاقتصاد، والفلسفة، والرياضة الحديثة، والآداب .. إلخ. وهكذا حل محلهم الأساتذة الذين يمثلون الفكر اليمينى، المعروفين بميلهم للغرب، والتقارب مع واشنطن، وفضلاً عن ذلك، فقد ترتب على إصلاحات عام ١٩٦٨، ظهور فئة سياسية جديدة أكثر ميلاً للغرب من السابق، وهو تطور زاد عمقًا بعد ١٥ مايو ١٩٧١، عندما استبعد الرئيس السادات أهم ممثلى اليسار الناصرى، وقد هتف الطلاب فى يناير ١٩٧٢، قائلين: "هارفارد فى الحكومة"، إشارة إلى الوزراء من أساتذة الجامعة المتخرجين من الجامعات الأمريكية.

ومن المفيد أن نؤكد هنا أن الحركة الطلابية فى ١٩٤٦، كما فى ١٩٧٢، وكذلك المثقفين الوطنيين، والمؤيدين للميثاق الثورى عام ١٩٦٢، كانوا يكررون ضرورة منع عودة الأقلية الأرستقراطية للمسرح السياسى الذى احتكرته لمدة طويلة قبل ثورة يوليو ١٩٥٢ وهذه الأرستقراطية التى تضم كبار الرأسماليين والإقطاعيين معروفة بميلها لربط رأس المال الوطنى برأس المال الدولى، والتحالف مع الاحتكارات الأجنبية. وقد حاول جمال عبد الناصر حتى عام ١٩٦١، أن يعتمد على هذه الطبقة التى تمتلك رأس المال الكبير، فى تحديث وتصنيع البلاد، وأكثر من تخفيف الضرائب والأعباء عنها، ولكن ممثلى هذه الطبقة أحجموا عن المساهمة فى مشروعات التصنيع الاشتراكية الناصرية، ووجهوا استثماراتهم لبناء العمارات، والتجارة، بحيث ينمون رأسمالهم، ويضخمون ثرواتهم الشخصية. واضطر عبد الناصر بعد ذلك أن يلجأ للقطاع العام فى عام ١٩٦٢، لتحقيق التحديث، والتنمية. وقد اتبعت هذه الطبقة استراتيجية الحفاظ على ارتباطات مفيدة مع هذا القطاع عن طريق الحصول على قروض كبيرة من البنوك الحكومية، حتى تؤثر بوزنها الاقتصادى الكبير على عملية اتخاذ القرار فى هذا القطاع (العيسوى، ١٩٨٣).

ولم تخفَ على أحد الدوافع الحقيقية لهذه الطبقة المعارضة للمصالح الوطنية، ولكن، كما وضحنا من قبل، فقد استفادت هذه الطبقة من حالة انعدام الوزن، والقلق على مصير الأمة السائدة، التى عبرت عنها معارضة الطلاب فى سنوات السبعينيات، وبعدها حركة المثقفين الوطنيين، وحاولت تحسين وضعها فى الوعى الجمعى، وبالأحرى فى اللاوعى الجمعى، والتلاعب بالرموز، وتغيير الانطباع العام باستخدام الصور، من الآليات الأكثر تأثيراً القادرة على تحقيق هذا الهدف.

ولتوضيح هذه الفكرة، نأخذ مثال سعيد، واستخدام الفيلم لأسطورة الأرستقراطى الذى يخدم المجتمع، فهو يعيد الأسطورة ويوفقها مع المطالب الجماعية المعاصرة، وخاصة مع احتياجات فئة اجتماعية محرومة، فسعيد ينقل بفضل دوره كأستاذ، حالة من النشاط والتجديد فى مجال عمله وهو المسرح العام. وهو يعمل على

إعلاء شأن الأوبرا المأخوذة عن التراث الثقافى الوطنى والعربى، وبذلك يعقد علاقة مع أقوال سعد زغلول زعيم ثورة ١٩١٩، الذى أسس الجامعة المصرية، الذى قال: "فهمت الأمة أخيراً أن نظام التعليم الذى تملكه غير كامل (...) فتوجد بعد هذا التعليم معارف عليا، وحقائق أبدية، ومخترعات حديثة، وتجارب خلاقة، تشغل بال العلماء الكبار فى أوروبا، ولا يصلنا منها إلا الصدى البعيد. ومن بين هذه الأفكار، ما يخص الوجود، وما يتعلق بالمجتمع، وما يوجه البحوث الخاصة باللغات، وبالآداب، وبالفلسفة (...) وبالتعليم، وكل ما يخص ماضى الإنسان، وحاضره ومستقبله. وأخطر من ذلك، أننا ليس لدينا من المدرسين من يستطيعون تعريفنا بقيمة ما قدمه العرب فى الآداب، والفلسفة، والعلوم، ولا بقيمة المؤلفين العرب الذين يعرفهم الأوروبيون ويقدرونهم (...) ولا يمكن لأمتنا أن تعتبر من البلدان المتقدمة لمجرد أن الأغلبية تعرف القراءة والكتابة، أو أن البعض حصلوا على بعض المعارف فى الآداب والتقنية مثل الطب، والهندسة، والقانون (...) يجب أن يتمكن شبابنا الذين لديهم الوقت والقدرات، أن يرفعوا عقليتهم ومعارفهم لمستوى علماء الأمم الكبرى."

ومن ناحيته، يذكر سعيد الطلاب، فى مجال تعاملهم وهو الجامعة، بأن الثورة تؤدى إلى الفوضى، "وأن النظام شرط لتقدم الأمة". واعتماداً على قاعدة عاطفية وهى الحب، يستغل سعيد حالة القلق واحتياجات الطبقة العاملة التى تمثلها زوزو، ليقدم لها حلاً فردياً مستفيداً من قدرته المالية، ومركزه الاجتماعى، بالارتباط بزوزو. وفضلاً عن ذلك، فتدخله لإعادة زوزو إلى مجال الجامعة، بصفته مجالاً سياسياً، والذى تأكد بالتصويت الديمقراطى للطلاب، يجعل منه محاورهم المفضل، ويمنح الطبقة التى يمثلها شرعية القيام بدور القيادة الاجتماعية والسياسية، وفى النهاية، يستغل سعيد المطالب العادلة، والمشاعر الجماعية، واحتياجات جماعة معينة، لدعم تحرك الجماعة التى ينتمى إليها، ومنحها الشرعية.

"تنتمى الأسطورة بالضرورة للجماعة، وهى تدعم وجود وتحرك الجماعة، أو الشعب، أو الطائفة المهنية، وتمنحها الشرعية والأمل" (كايوا، ١٩٥٤)، والأساطير

هى صور قوية، أو تخيلات جماعية، قادرة على إلهاب وعى مجموعة، أو جمهور، لأنها تجد فيها إرضاءً لمشاعرها العميقة. وتستطيع المجموعات الصغيرة أو الأحزاب، أن تتلاعب بهذه الأساطير لمصلحتها، وأن تستخدمها لجمع وتعبئة الأنصار بأفضل مما يؤدى إليه مجرد التعبير عن مصالح هؤلاء الأنصار.

ولكن سلطة الأسطورة جزئية فقط، ومن الممكن الطعن فى الشرعية التى تمنحها بالالتجاء إلى أساليب أخرى للفكر، أو باستخدام نظم أخرى للتعبير عن المجتمع والسلطة السياسية.

٣ - استخدام الجماليات كبديل عن المبادئ الأخلاقية

والفيلم هنا لا يخفى الواقع، ولكنه يستخدم الصور لإخفاء الحقائق البارزة فى هذا الواقع، فالقرار التاريخى للطلاب الثوريين برفض الحل السياسى الذى يقترحه النظام، وتركيز نضالهم على مطلب "الديمقراطية والأرض"، يتحول إلى ملهاة موسيقية حيث تعبر الحركات والهتافات، والأغانى، والأقوال، عن كل شىء فيما عدا سبب ثورة الطلاب. والفيلم يصور الطلاب خارج إطار الواقع الملموس، وهو الثورة بسبب المستقبل غير المضمون، والقلق على مصير الأمة، وهو يجعل من الطلاب مجرد ممثلين صامتين على مسرح التاريخ. والملهاة الموسيقية تصرف الأنظار عن غضبة الرفض الثورى، وتضع الجماليات بديلاً عن المبادئ الأخلاقية، وهذه علامة على الرغبة فى إخفاء الحقائق التى تفرض نفسها على الرأى العام، وعلى أى حال، فمشكلة القلق على المستقبل، يعالجها الفيلم الوارد فى الفصل التالى، من زاوية اقتصادية.

المــراجع

العيسوى (إبراهيم)، ١٩٨٣، "مستقبل مصر"، القاهرة، دار الثقافة الجديدة.

السلامونى (سامى)، ١٩٧٢، "خلّى بالك من زوزو"، مجلة الإذاعة، ٢ ديسمبر.

وتوفيق (رءوف)، "لا تأخذ بالك من زوزو"، مجلة روز اليوسف، ١٣ سبتمبر.

Blau (P. M.), 1964, *Exchange and Power in Social Life*, New York, Wiley.

Bourdieu (P.), 1982, *Ce que parler veut dire*, Paris, Fayard.

Caillois(R.),1954, *L'homme et le sacré*, Paris, Gallimard, p. 151.

Ferro (M.), 1975, *Analyse de film, analyse de sociétés*, Paris, Classiques Hachette.

حسن، . ١٩٧٢ "النجاح والفشل"، مجلة صباح الخير، ١٣ ديسمبر، ومجلة روز اليوسف، ٢٥ ديسمبر.

Mirel (P.), 1982, *L'Egypte des ruptures*, Paris, Sindbad.

مرسى (فؤاد)، ١٩٨٤، "هذا الانفتاح الاقتصادى"، القاهرة، دار الثقافة الجديدة.

مجلة الشباب، العدد ٤ ، ٢٣ يناير ,١٩٧٣

مجلة وثائق، ١٩٧٢، "الانتفاضة الطلابية فى مصر، يناير ١٩٧٢"، بيروت، دار ابن خلدون، ص ٢٧

Shoukri (G.), 1979, *Egypte, la contre révolution*, Paris, Le Sycomore.

صبحى (ع-م) ١٩٧٣ "ظاهرة زوزو"، مجلة الإذاعة، ٨ سبتمبر.

Tchakhotine (S.), 1952, *Le viol des foules par la propagande politique*, Paris, Gallimard 1939, nouvelle édition 1952.

Truchaud (F.), 1966, *Minnelli*, Paris, Editions Universitaires.

الفصل الرابع

دمى ودموعى وابتسامتى
المستقبل غير المضمون والهوية الاقتصادية

يعود قلق الشباب الطلابى من أجل مصير الأمة، والذى قلب الأوضاع على المسرح الوطنى، وهز قوائم النظام خلال عامى ١٩٧٢ و١٩٧٣، والذى عبر عنه فيلم "خلِّى بالك من زوزو" (١٩٧٢) على شكل أسطورة رومانتيكية، وإن كانت قد كشفت بعض ظواهر استعادة السلطة والاستراتيجية الرجعية لعناصر من اليمين، مرة أخرى للظهور بشكل جديد فى فيلم "دمى ودموعى وابتسامتى" (١٩٧٣)، المبنى على توجهات رأسمالية انتهازية. وقد ربط بعض النقاد بين هذين الفيلمين على مستويين، الأول يتعلق بطبيعة البطلتين النسائيتين: "من أشرف الراقصات، لأنبل الفاسدات"، فالاستقامة، وهى فى نهاية المطاف موقف، فى الحالتين واحدة، وإن اختلفت الأوضاع الاقتصادية والاجتماعية، والمسار الاستراتيجى. ويتعلق المستوى الثانى باتجاهات مخرجيهما، حسن الإمام، وحسين كمال، اللذين يفضلان أشكال الفولكلور والميلودراما ، اللذين ، يزيدان من القيمة التجارية، وإيراد الأفلام (المساء، والإذاعة، ١٩٧٣)، وأشار نقاد آخرون للأسلوب الواقعى للفيلم (الكواكب، ١٩٧٣)، وانتقاده الحاد "لعالم رجال الأعمال، ولأسلوبهم فى الإنتاج الاقتصادى، ولقواعدهم المدانة للعب" (الجمهورية، ١٩٧٣).

ملخص أحداث الفيلم

ناهد طالبة جامعية تحب زميلاً لها، ولكنها تضطر تحت ضغط والديها، اللذين ارتبكت أحوالهما المادية، لقبول زواج مصلحة من ابن شقيق رجل أعمال غنى، وعندما تكتشف أن هذا الزواج مجرد خدعة من رجل الأعمال الذى يريد إساءة استخدام جمالها، تحصل على الطلاق وتتزوج من رجل أعمال آخر، ولكنها لا تلبث أن تكتشف طموحه للصعود الاجتماعى الذى لا يعبأ بالقواعد الأخلاقية. ومن مغامرة لأخرى، تنتهى بالانغماس فى طريق المؤامرات والمكاسب، الأمر الذى ينتهى بتغيير شخصيتها. وفى النهاية تلتقى بحبيبها الأول الذى وصل إلى وضع اجتماعى يسمح له بالتقدم للزواج منها، ولكنها ترفض طلبه هذا حتى لا تخدعه، فالخلاف الكبير بين شخصيتها الحالية وماضيها، لا يسمح لها بالعودة لهذا الحب النقى.

تحليل الفيلم

تبدأ مقدمة الفيلم بوضعنا فى قلب الموقف الاقتصادى لعائلة ناهد، فالفيلا التى يملكونها قد رُهنت وفاءً للديون، تحت نظر ناهد التى تنظر لتفاصيل الديكور الذى يعبر عن السعة التى ستتخلى العائلة عنها، وتنتهى المقدمة بمغادرة العائلة للفيلا.

وفى الشقة الجديدة التى ستسكن فيها العائلة، نرى ناهد تبحث عن بعض شئونها فى بعض علب الكارتون التى لم تُفرغ بعد من محتوياتها، وتقترض من أخيها محمد نقوداً لتركب سيارة أجرة إلى الجامعة. وبعد انصرافها، نرى العائلة تتناقش فى أوضاعها المالية السيئة، ويؤكد الوالد على تدهور الأوضاع الاقتصادية فى المجتمع بصفة عامة، ونعرف أن الأب يعمل فى التجارة، وأنه فى أعقاب فشل عملية تجارية كبرى، اقترض مبلغًا كبيراً واضطر لبيع ممتلكاته لتسديد الدين.

وفى المشهد التالى نرى سائق التاكسى الذى تركبه ناهد يتوقف فجأة تحت تأثير إشارات آمرة وعاجلة من شخص مجهول يعترض طريقه. ويركب هذا الشخص

السيارة ويأمر السائق بالتوجه بسرعة إلى صيدلية قريبة، وتسأل ناهد الشاب المجهول عن التفسير لتصرفه الغريب، فيقول إن عليه أن يحضر بسرعة دواء لوالدته المريضة التى تعانى من أزمة ربو، فتهدأ ناهد، وتقف السيارة أمام الصيدلية، ويندفع الشاب المجهول إلى الصيدلية حيث يشترى الدواء ويعود إلى السيارة، ويطلب من السائق العودة ليصل إلى منزله مرة أخرى.

ثم نرى ناهد جالسة فى قاعة محاضرات بالكلية وظهرها للشاشة، وهى تسأل الزميلة الجالسة إلى جانبها ما إذا كان الشخص الذى يعانى من أزمة ربو قد يتعرض للوفاة إذا لم يحصل على الإسعافات اللازمة بسرعة، ويوحى هذا التساؤل أنها ما زالت تتعجب من تصرف الشاب المجهول.

ونراها فى المشهد التالى على عتبة العمارة التى يسكن فيها الشاب المجهول، وهى تسأله عن صحة والدته، ويشعر الشاب بالامتنان للاهتمام الذى تبديه بصحة والدته، ويقابل ذلك بالاهتمام بها بدوره، فيتعارفان وبذلك نتعرف على شخصيتيهما. ويتبين أن اسمه عصام، وأنه طالب بكلية الاقتصاد والعلوم السياسية، وأنه يأخذ الطريق الذى كانت ناهد تتخذه للتوجه يومياً إلى الجامعة. أما ناهد فطالبة بكلية الآداب فى الجامعة نفسها، وتسكن بقرب عصام حيث انتقلت عائلتها للسكن هناك، ويصل بعض الأطفال فيرحب بهم عصام بحرارة، ويبلغ ناهد أنهم أبناء شقيقته، ويكشف لنا هذا المشهد، ومشهد السيارة الأجرة الذى سبقه، عن طبيعة عصام الودودة، وعن شعوره بالمسئولية، والإخلاص لعائلته، وهذا يزيد من اهتمام ناهد به، وهذا التصرف الإنسانى الذى تراه ينسيها قليلاً الأوضاع الكئيبة التى تسود فى منزلها بسبب تدهور الأحوال المالية لوالدها.

وفى اليوم التالى يتقابل عصام وناهد فى حديقة عامة حيث يتحدثان عن الوضع العائلى لعصام، فهو يلعب دور الأب لأبناء شقيقته الذين توفى والدهم، كما يدير شئون منزل العائلة بعد وفاة والده هو. وتعجب ناهد بنضجه وتقديره للمسئولية الاجتماعية، وتلتقى يداهما دليلاً على المودة، ويسود الصمت بينهما، دليلاً على بدء الشعور بالحب

بينهما. وينتهى المشهد بوصولهما إلى الجامعة، ويتبين أنها جامعة القاهرة، بقبتها وساعتها الشهيرتين، وبوابتها ومدخلها حيث بدأت مظاهرات الطلاب التى هزت النظام، ولكنها فى هذا الفيلم تلعب دور الرمز فقط.

تتغيب ناهد عن المنزل فى أحد أيام العطلة الجامعية، بحجة أنها ستذهب لإحدى زميلاتها لنقل بعض المحاضرات التى تنقصها، وتقابل عصام الذى ينتظرها فى الشارع، وبعد انصرافها يعود الوالدان للحديث عن الأزمة التى يمرون بها، وتسأل الأم زوجها إن كان قد كتب لسليم بك، لمحاولة إيجاد مخرج، وهذا الحديث يثير فضولنا لمعرفة المزيد عن هذه الشخصية غير المعروفة، التى تستطيع حل مشاكل العائلة، طبقًا لمضمون الحديث.

فى الحديقة، نرى ناهد وعصام يقبلان بعضهما، ويعترفان بالحب، وعند العودة إلى المنزل، تحكى ناهد لأمها عن ذلك، فتتساءل عن جدوى ذلك الحب، وماذا سيحقق. ولكن هذا السؤال الواقعى لا يحرج ناهد التى تعتبر أن العواطف كافية فى حد ذاتها، وهذا يدل على طبيعتها الرومانتيكية واعتبارها الحب قيمة فى حد ذاته لا يعبأ بالمصالح.

أحد أصدقاء محمد شقيق ناهد يوصلها بسيارته إلى الجامعة، وعند وصولها، يراها عصام ويتغير وجهه دليلاً على الغيرة، وتسر ناهد لذلك لأنه دليل على الحب، ثم تخبره بأن الغد هو عيد ميلادها وأنهما سيحتفلان به معًا، وينتهى المشهد بالصلح بينهما.

ونرى فى المشهد التالى عبد الحميد، والد ناهد، جالسًا فى أحد المقاهى، ويصل سليم بك محاطًا بعدد من رجال الأعمال، فيتركهم ويتوجه لمقابلة عبد الحميد، ويقول سليم: "لقد حذرتك من تلك الصفقة التى أدت إلى إفلاسك، ولم تسمع نصيحتى،" ولكنه يعد بمساعدة عبد الحميد فى الخروج من أزمته، ويسأل عن أخبار العائلة. ويرتاح عبد الحميد، ويدعوه لحضور عيد ميلاد ناهد.

يتقابل الحبيبان فى الحديقة المعتادة، ويقدم عصام هديته لناهد، فتفرح بها جدا . وتظهر صورتهما معًا فى جدول ماء، معبرة عن نقاء حبهما .

ونلاحظ هنا، أن المشاهد التى تصور لقاء الحبيبين، وتطور حبهما الرومانسى، تعبر عن الصفاء والهدوء، فى حين تعبر المشاهد التى تصور الحالة السيئة لعائلة عبد الحميد عن الكآبة، حيث يحاول هذا الأخير اتقاء الانهيار الكامل لممتلكاته.

وفى المشهد التالى، نرى سليم بك يقف فى وسط عائلة عبد الحميد، ويستعرض هداياه القيمة، المقدمة لكل من أفراد العائلة، بطريقة دعائية، قائلاً: "كل هدية من بلد، الكويت، أو لبنان، أو سوريا، فأنا لا أبقى فى بلد واحد طويلاً ، فأعمالى لا تسمح بذلك." وهو يؤكد بتفاخره هذا وفرة موارده المالية، وتنقله الدائم بفضل توسع أعماله فى عدة بلدان، وهذا يضعه فى وضع أقوى بالنسبة لعائلة عبد الحميد. ويسأل سليم بك عبد الحميد - بلهجة انتقاد - عن عدم وجود ناهد، وتصل ناهد فى هذه اللحظة وتعتذر عن تأخرها، ويقدم لها سليم هديتها وهى ثوب رائع، فتذهب لغرفتها على الفور لتلبس الثوب، وبعد أن استعرض سليم ثروته، يبدأ فى توزيع المغريات المنتظرة على أفراد العائلة، وهو يستطيع تحقيقها بفضل ثروته، ولأنه رجل أعمال، وذلك بهدف لا يكشف عنه فوراً . ويقول لعبد الحميد: "لقد قررت أن أجعلك المسئول عن أعمالى فى مصر، وفى خلال سنة تستطيع استعادة وضعك القديم، وتعوض خسائرك." وهذا القرار معناه إنقاذ عائلة عبد الحميد من أزمتها الحالية، ولكن هذا القرار يشترط أيضاً زواج ناهد من ابن أخيه سعيد، الذى يساعده فى أعماله، وهو غنى مثله. وهكذا يستغل سليم مركزه القوى ليفرض على العائلة عملية التبادل بالزواج هذه، وترفض ناهد الزواج بحجة أنها تريد استكمال دراستها، وتطلب من والدها تأييدها فى موقفها، ويرد سليم على حجتها قائلاً: "يمكنك استكمال دراستك فى الجامعة التى تعجبك، فى بيروت، أو دمشق، أو لندن، فسعيد دائم التنقل بسبب أعمالنا." ويجد والد ناهد الذى صار فى وضع التبعية الشخصية لسليم، نفسه مضطراً للخضوع لقاعدة التبادل الاستراتيجية، وتهرب ناهد لغرفتها، ويقترح سليم أن يعمل محمد بعد تخرجه فى إحدى شركاته

لضمان مستقبله، ويقدم لعبد الحميد هدية ثمينة لناهد تعتبر هدية الخطوبة. وينصرف سليم تاركًا الأسرة تحت تأثير عروضه المغرية، وتتعرض ناهد لضغط عائلتها لتقبل عرض سليم، حيث يصير دورها الذى لم يتحدد بعد، السلعة التى ستبادلها العائلة فى مقابل حاجة ماسة، ألا وهى بقاؤها ذاته.

ويجرى المشهد التالى فى الحديقة التى يلتقى فيها عصام وناهد، ويشير الضباب - الذى يزداد كثافة، وضعف الإضاءة - إلى الانقلاب الدراماتيكى فى قصة حبهما، وتطلب ناهد من عصام أن يساعدها بأن يتقدم لخطبتها من والديها، ولكنه يذكرها بأن مستقبله لم يتأكد بعد، فهو ينوى الانتهاء من دراسته، والهجرة إلى الخارج لبناء مستقبله وتكوين ثروة، ومع ذلك فهذا المستقبل غير مضمون إلا بتوفر ظروف مناسبة، ومرور الوقت. ويؤكد عصام على أهمية عنصر الوقت، ويسأل ناهد: "هل تستطيعين انتظارى طوال هذا الوقت؟ ، أنت التى ستقررين، فأنا لا أستطيع أن أعدك بأى شىء فى الوقت الحالى." وفى مواجهة هذا الوصف الواقعى للظروف من قبل حبيبها، لا تجد ناهد بدًا من قبول ما اختاره والداها، وهو الزواج من ابن أخ سليم، ويرينا تتابع هذين المشهدين الحاسمين التوجه الحاسم إلى مصير ناهد كما سنراه فيما يلى.

وفى المشاهد التالية، نرى باختصار توثيق عقد الزواج فى الشهر العقارى بين ناهد وسليم الذى لديه توكيل رسمى من ابن أخيه بذلك، ويتلقى والدا ناهد المهر على شكل شيك بمبلغ كبير، وتتلقى هى هدية الزواج وهى خاتم من الماس مرتفع القيمة، ونرى ناهد على سلم الطائرة، بثوب الزفاف تودع والديها، ويصحبها سليم إلى بيروت لتقابل زوجها سعيد.

وعند الوصول تكتشف ناهد غياب سعيد، ويخبر موظفو سليم المنتظرين فى المطار، أن سعيد قد اضطر إلى السفر للكويت فى عملية عاجلة وأنه سيعود إلى دمشق غدًا. ويقترح سليم على ناهد قضاء اليوم فى بيروت ثم التوجه إلى دمشق بالسيارة فى اليوم التالى، ويضعان أمتعتهما فى أحد الفنادق، ثم يتنزهان فى المدينة، وتتأثر ناهد بالمعالم التاريخية، وبجمال المدينة فتشعر بشىء من الابتهاج، ويرينا عدد من اللقطات

المكبرة التغير فى ملامحها من حالة الكآبة إلى حالة من الهدوء، وفى خلال الجولة يغمرها سليم بالهدايا، ويعودان إلى الجناح بالفندق بعد قضاء السهرة فى مرقص (ديسكوتيك).

ويقع حادث دراماتيكى يقلب حالة السعادة النسبية التى تشعر بها ناهد إلى الحزن؛ فقد حاول سليم الذى وصل إلى حالة من السكر الشديد، اقتحام غرفتها المنفصلة واغتصابها، فتقاومه وتهرب منه إلى الحمام، فيحاول كسر الباب، فتهدده قائلة: "سأقفز من الشباك لأنتحر إذا كررت المحاولة"، وهذا الحادث يبعث فيها حالة من انعدام الأمان.

وفى المشهد التالى، نرى ناهد فى الاستقبال بالفندق وهى تطلب من موظف الاستقبال أن يحجز لها فى أول رحلة مسافرة إلى القاهرة. ويفاجئها سليم، فتتباعد عنه، ويعتذر لها عما حدث منه البارحة، ويبلغها بأنهما سيسافران فوراً إلى لقاء سعيد فى دمشق.

ويصلان بالسيارة إلى دمشق، وفى هذا المشهد نكتشف الضيعة الكبيرة التى يمتلكها سليم، بالاشتراك مع ابن أخيه سعيد، وتتكون من حديقة كبيرة تتصل بغابة، ومنزل كبير، مما يدل على ثرائهما. ويقدم سليم مديرة المنزل لناهد، ويشير إلى غرفتها الخاصة بالدور العلوى، وتتجه ناهد إلى شرفة غرفتها، وترينا لقطة كبيرة وجه سليم الذى يرغب فيها بشدة، مما يزيد من درجة احتقارنا له، ويجلس فى صالة الاستقبال، ويرن جرس التليفون، والمتكلم سعيد، ويحول المكالمة لناهد، ويبرر سعيد غيابه بصفقة عاجلة. ونلاحظ فى هذه المشاهد الأخيرة أن سليم موجود دائمًا مع ناهد، وغياب سعيد بشكل دائم فى المقابل، مما يثير الشك فى الهدف الحقيقى لهذا الزواج.

سليم يدعو ناهد إلى العشاء فى مطعم للترويح عنها، وفى المشهد التالى تتعرف ناهد على رجلى أعمال، وزوجة أحدهما، إذ يقدمهم لها سليم قائلاً: "ممدوح وعقيل وعلية"، وينضمون إليهما بضعة دقائق لحين خلو طاولة، ويقدمها سليم لهم قائلاً: "ناهد زوجة سعيد، والمفروض أنه الآن فى شهر العسل، ولكنه مشغول جدا بالصفقات." وتقول علية لناهد: "ستتعودين على دمشق، ويمكنك زيارتنا فنحن جيران، وأدعوك إلى

جولة فى المدينة معى غداً" معبرة عن تعاطفها، ويسأل سليم ممدوح عن صفقة تهمه، فيجيب بأنه قد بعث يسأل المركز الرئيسى للشركة عنها، وأنه فى انتظار الرد، وتخلو طاولة، فيتجه إليها أصدقاء سليم، وتشعر ناهد بالوحدة وتطلب من سليم العودة إلى المنزل.

وفى المنزل يحاول سليم إغراء ناهد ولكنها تصده، فيقول: "سأنتظر، وسأصبر، وأنا لا أيأس أبداً." ويؤكد بذلك على رغبته المتزايدة، وبعد فشل محاولة اغتصابها، يكرر المحاولة بالقوة مرة، وباللطف مرة أخرى، لإخضاعها لرغبته، فتغلق باب غرفتها بالمفتاح مرتين دليلاً على عدم شعورها بالأمان.

ومرور الوقت الذى نلاحظه فى المشاهد الأخيرة، مع استمرار غياب سعيد، وزيادة رغبة سليم، يشير إلى قرب الانفجار المأساوى الذى تشير إليه هذه الصور، وإلى ثورة ناهد، الكامنة حتى الآن، التى ستحدد التطورات الدراماتيكية للأحداث التالية.

علية تأخذ ناهد لعمل جولة بالمدينة فى سيارتها، وفى هذا المشهد نرى لقطات بانورامية كبيرة للمواقع التاريخية، والمناظر الجبلية المحيطة بالمدينة، وخلال هذه الجولة السياحية تسأل ناهد علية عن سعيد: "هل هو رجل أعمال ناجح؟ ، هل يعمل فقط لحساب عمه أم هل يعمل أعمالاً خاصة به؟" فتقول علية: "أتستعلمين عن سعيد بعد أن تزوجتى منه؟" ، فتجيب ناهد: "لقد تزوجته بالتوكيل، دون أن أعرفه." وتقول علية: "سعيد ينتظره مستقبل كبير، إنه يعمل بجد، وهو رجل أعمال ناجح، لقد أحسنت الاختيار." تتأمل ناهد نهيراً لمدة طويلة، وتتخيل حلماً قصيراً حيث نرى عصام حبيبها معها فى قارب صغير، وهذا يدلنا على رغبتها فى التخلص من هذه البيئة حيث لا تشعر بالأمان، وتفتقد الحب. وتأخذها علية إلى ضيعتها، وهى لا تقل فخامة عن ضيعة سليم، وقد رتب لهما عقيل زوج علية مفاجأة فى الحديقة، حيث تجد ناهد جماعة من الشباب يرقصون "الدبكة" الرقصة الشعبية السورية، والخدم يجهزون الشواء. ويحضر ممدوح ويتخذ الأمر وضع حفلة كبرى، وليس مجرد غداء، وترينا لقطة مكبرة زوال بعض الحزن عن وجه ناهد.

ومع حلول المساء تعود إلى ضيعة سليم، وسعيد ما زال غائبًا ، وتصعد ناهد إلى غرفتها، ويقتحم سليم الغرفة، ويمزق جزءًا من ثوب ناهد وهو يحاول اغتصابها، وتهرب منه وتنزل جريًا على السلم، وفى محاولتها الهرب تصطدم بسعيد، فتقول: "الحمد لله أنك وصلت فى هذه اللحظة يا سعيد لترى ما أتعرض له بانتظام، يجب أن نغادر هنا فورًا." يسألها: "ما الذى حدث؟"، فتجيبه: "ألم تفهم؟ ألست زوجتك؟" ويوجه سعيد نظرها إلى أنهما لم يعرفا بعضهما قبل الزواج، وأنها قد قبلت الزواج منه من أجل ثروة عمه، ويقول: "لقد أعجب بك عمى، ووقع عقد الزواج باسمى للحصول عليك، وهو يستخدم اسمى، كما أستخدم أنا اسمه لعقد الصفقات." ويظهر سليم فى هذه اللحظة، وتواجه ناهد عملية الخديعة الكبرى هذه، وتفاجأ بموقف سعيد السلبى، فتطلب الطلاق والعودة فورًا إلى مصر. ويقول سليم: "لا تستطيعين مغادرة سوريا دون موافقة زوجك، وإذا حاولت السفر، فسيمسك بك الموظفون العاملون لدىّ فى المطار ويعودون بك إلى هنا، وعلى أى حال، فلن تحصلى على الطلاق." وهكذا استعرض سليم سلطته فى البلاد التى يعمل بها لإخافة ناهد ومنعها من محاولة الهروب من رغبته، ولكن ناهد تهرب باكية فى الغابة وتتجه لضيعة علية وعقيل اللذين يستضيفانها، وتبلغهما ناهد برغبتها فى السفر إلى مصر.

وفى المشهد التالى نرى عقيل يناقش ممدوح فى مشكلة ناهد بحضورها هى وعلية، ويحاولون إيجاد حل لرفض سليم طلاق ناهد، ويبلغ ممدوح عقيل أنه يتفاوض على صفقة كبيرة بين سليم وشركته هو، وأنه يمكنه الضغط على سليم للحصول على تنازلات فى مقابل الصفقة، ويقول: "إنه مستعد لبيع أى شىء من أجل صفقاته" مؤكدًا على أن سليم لا يأبه بالأخلاق.

وتنجح استراتيجية ممدوح، مما يدل على قدرته فى عمليات التفاوض، فقد وافق سليم على طلاق ناهد فى مقابل معاونة ممدوح له فى إبرام الصفقة التى تهمه، وتنازل ناهد عن حقوقها فى التعويض عند الطلاق.

وشخصية سليم الذى لا يتوقف أمام أية عقبات فى سبيل الحصول على صفقة يراها مهمة من وجهة نظره، تكشف لنا أحد أوجه النشاط الانتهازى، ونوعًا من التنظيم الاقتصادى الذى يأخذ الطابع العائلى المرتبط بمحيط خارجى، الذى يمثله سليم وابن أخيه سعيد، بشركاتهما المتعددة.

وتعود ناهد إلى مصر، ويتعجب والداها لعودتها السريعة وطلاقها، وتسألها والدتها عن سبب الطلاق، فتشير لها ناهد إلى أسباب الزواج التى توضح الأمر، وتقول والدتها: "كان الواجب أن تتريثى قليلاً حتى تتمكنى من الحصول على مؤخر الصداق، إن من تتزوج مليارديراً يجب أن تحصل على أكبر فائدة سواء عند الزواج أو الطلاق،" وهكذا نجد الأم تهتم بالقيم الاقتصادية، بسبب القيم الطبقية التى تعودت عليها العائلة، وظروف عدم الأمان الاقتصادى، وتدهور الظروف المادية.

ناهد تقابل عصام فى الحديقة المعتادة، حيث يسود جو الضباب كما حدث عند لقائهما السابق، ويعترف عصام بنصيبه من المسئولية عما حدث لها من مصائب، وتعترف هى بأنها سعيدة لأن الأمور سارت على هذا النحو، حتى تعود بالقرب منه. ويعود عصام ليؤكد الظروف الاقتصادية التى تحيط بمستقبله.

ويضاف إلى تعطل قصة الحب لناهد، تراجع أوضاع عائلتها. فعند عودتها إلى المنزل، تواجهها والدتها بالمصيبة التى ستحل بالأسرة بعد طلاقها، فالأب سيفقد عمله فى شركة سليم، وتعود الأسرة لحالة الارتباك الاقتصادى الأول، ويعتبرها والداها وحدها المسئولة عن ذلك، فتقرر أن تعمل لمساعدتهما، وتهزأ والدتها من هذه الفكرة، قائلة: "بشهادة الثانوية العامة التى تملكينها لن تحصلى إلا على وظيفة إدارية بمرتب صغير،" وهى تشير بذلك إلى الأوضاع الاقتصادية للمجتمع المصرى، حيث العمل فى الإدارة الحكومية بمرتبات صغيرة هو الحل بسبب قصور ميزانية الدولة بسبب عدم كفاية التصنيع (مرسى، ١٩٨٤). يرن جرس التليفون، وترد ناهد، وإذا ممدوح هو المتكلم، ويبلغها أنه فى القاهرة، ويريد مقابلة والدها ليطلب يدها منه، ويحدد لها موعداً ليتناقش معها قبل ذلك.

وخلال مقابلة قصيرة فى حديقة، يبلغ ممدوح ناهد أنه مهتم بها ويريد أن يتزوجها، وهو لا يشترط أن تحبه، فهو يرى أنها بعدما قابلته من آلام فى الفترة الأخيرة، غير قادرة على الشعور بهذه العاطفة، ويقول: "أنت الآن فى حاجة إلى مساندة عاطفية، والشعور بالأمان" وهذا القول يدل على نضجه النفسى، وحسن نواياه. وتفكر ناهد، ونسمع من خارج الشاشة، صوت عصام وهو يكرر العبارة التى أنهى بها مناقشتهما عن مصير حبهما: "أنت التى تقررين،" وهذه المقابلة فى مكان مفتوح، تنبئ باحتمالات مستقبل جديد لناهد.

وظهور ممدوح فى اللحظة التى بدا فيها أن كيان ناهد وأسرتها سيرجع مرة أخرى إلى أزمة، يبدو فى نظر ناهد باباً إلى الخلاص. وفى المشهد التالى تقنع والدها بضرورة استقبال ممدوح الذى يعتبره والدها مسئولاً عن خراب علاقته بسليم، وذلك بتقييمها لوضعه – رجل أعمال، و"رأس المال" الذى يمتلكه على شكل علاقات ونفوذ، ووظيفته فى شركة كبرى – يفوق شركة سليم.

وتجرى الخطوبة فى هذه المرة طبقًا للتقاليد، فالعريس ممدوح، ومعه والداه، يتفاوض مع والدى ناهد حول شروط الزواج. وفى هذا المشهد، نعرف أن ممدوح قد نُقل إلى بيروت، وأنه يريد عقد الزواج فى القاهرة قبل السفر مع عروسه إلى بيروت، ويقبل والد ناهد طلب ممدوح بشرط تعيين محمد شقيق ناهد بعد تخرجه، فى الشركة، ويجرى الزفاف، ويسافر العروسان إلى بيروت.

وفى لقطة متوسطة، نرى ناهد فى شرفة غرفتها بالفندق، وهى تستمتع بالمنظر الجميل، ويعود ممدوح من العمل، فهو مضطر للعمل فى أثناء شهر العسل، ويعانقها برقة، ويبلغها أنه سيقيم حفل استقبال على شرف رجل أعمال اسمه جبران، كان وراء توليه مركزه الجديد فى بيروت، ويقول: "حفل الاستقبال على شرفه، ولكننا يجب أن نقنع بقية رجال الأعمال المدعوين، أنه على شرفهم هم أيضاً،" وتتعجب ناهد من طريقة تفكير ممدوح، ولكنه يؤكد: "هكذا تسير الأعمال، وهكذا يفكرون،" وتجيب ناهد: "سأتعلم أن أكون زوجة رجل أعمال،" وطبقًا لنظرية ممدوح، فإن توسيع دائرة العلاقات مهم للنجاح فى مجال التجارة.

ويجرى حفل الاستقبال، ويحتفى ممدوح بمدعويه، ونرى ناهد فى لقطة قريبة وهى تراقبه، وتهتم بحسن سير الحفل، ويشير لها ممدوح إلى أحد المدعوين الذى وصل للتو مع زوجته، قائلاً: "هذا هو السيد أده، وهو أهم لدىَّ من جبران، هيا لاستقباله." وبعد التقديم المتبادل، يرقص ممدوح مع زوجة أده، وترقص ناهد مع هذا الأخير.

وفى المشهد التالى نرى ناهد وممدوح فى غرفتهما بالفندق، وتسأله عما إذا كانت قامت بدورها جيدا، وعن تكلفة الحفل، فيجيب: "لقد كلفنى الكثير من المال، ولكن فائدته من ناحية العلاقات تفوق كثيراً تكلفته." وتتعجب ناهد من طريقة تفكير ممدوح، وتقول: "أنت تفكر بطريقة غريبة"، فيجيب: "منطقية"، ويتعانقان.

ويتلو هذا المشهد لقطة متوسطة تُظهر ممدوح فى مكتب أده، ويبين ديكور المكتب أن هذا الأخير يشغل مركزًا حكوميًّا كبيرًا. فنرى علمًا لبنانيًّا صغيراً فى ركن من الغرفة، كما نرى صورة كبيرة لأده يحمل وسامًا وطنيًّا، عبارة عن ميدالية شرفية تُمنح للموظفين الذين خدموا الوطن، وهذا يوضح أهمية وضعه، ونراه يوقع عقداً قدمه له ممدوح، ويقول: "هناك الكثير من رجال الأعمال الذين كانوا يتمنون الحصول على عملية كهذه، يجب أن تسعد بحصولك على التوقيع على هذا العقد"، ويشكره ممدوح، ويدعوه أده إلى حفل استقبال، ويركز على ضرورة حضور ناهد إلى الحفل، وهذا المشهد يؤكد على فاعلية مبدأ المصلحة الخاصة الذى يضمن تحقيق العلاقات والتوسع فيها، المبنى على قاعدة التبادل التى يطبقها ممدوح، والتى حققت له الحصول على العقد من أده.

ثم يتلوه مشهد نرى فيه شقيقة عصام، حبيب ناهد السابق، تهنئه بنجاحه فى الامتحان النهائى، وحصوله على مرتبة الشرف، وهكذا نرى حالة النجاح الدراسى.

وفى لقطة كبيرة، نرى المنزل الذى انتقل ممدوح وناهد إلى السكن فيه، حيث تشرف ناهد على تأثيث الغرف. ويصل ممدوح وتُجلسه ناهد على مقعد مريح قائلة: "هذا هو المقعد الذى خصصته لراحتك عندما تعود متعبًا من العمل." وبعدها يتفرجان على الغرف، وتتوقف ناهد عند غرفة صغيرة ذات زينة خاصة بالأطفال، وتقول: "هذه

غرفة الأطفال." ويجيب ممدوح: "ما زال الوقت مبكرًا لذلك، فنحن لم نبنِ مستقبلنا بعد،" وتجيب ناهد بشيء من خيبة الأمل: "أنت تفكر دائمًا بعقلانية." يرن جرس التليفون ويرد ممدوح، ويبلغه أحد موظفى الشركة أن رئيس مجلس الإدارة، سيصل من المغرب، فيطلب من ناهد الاستعداد لمرافقته إلى المطار، قائلاً: "علينا استقبال عباس شاكر رئيس مجلس الإدارة، الذى سيصل قادمًا من المغرب. وأظن أنه يمكننى أخذ موافقته على نقلى لإدارة فرع الشركة فى المغرب." وهذا الحديث يبين الطموح الشديد الذى يقف وراء كل توجهات ممدوح وتصرفاته.

وفى المطار يتسابق رجال الأعمال على تحية عباس شاكر، ويتقدم ممدوح لتحيته وتتبعه ناهد، ويقول عباس وهو ينظر إلى ناهد: "كنت أعرف سمعتك كموظف مُجد، ومدير أعمال جيد، ولكننى اكتشفت الآن أن لك ذوقًا رفيعًا،" وهذا يدل على تأثير جمالها عليه. يطلب من ممدوح توصيله إلى الفندق، وخلال الرحلة يدعوهما إلى الغذاء فى الغد فى أحد المطاعم.

وفى لقطة كبيرة نرى المطعم الذى يتناول فيه ناهد وممدوح الغذاء مع عباس، وهو فى موقع جبلى يطل على البحر، وفى لقطة مقربة نرى ناهد تستمتع بالمنظر الطبيعى وهى واقفة إلى جانب حائط حجرى قديم، وتقول عند عودتها إلى المقعد: "هذا مكان رائع، لم أكن أعرفه من قبل." ويؤنب عباس ممدوح الذى لا يقوم بالترويح عن زوجته، ويجيب ممدوح: "زحمة العمل، وبمناسبة العمل، أرجو أن ترشحنى لإدارة فرع المغرب،" يجيب عباس: "لقد وعدت آخرين بهذا المركز وهم على نفس درجة الكفاءة مثلك، يجب أن أعرفك أكثر، وأن أختبر مزاياك حتى أتخذ القرار المناسب"، قالها وهو ينظر إلى ناهد، واقترح عليهما العشاء معه فى المساء، وبعدها زاروا المنطقة فى التلفريك، حيث ركب عباس وناهد العربة الصغيرة معًا وركب ممدوح العربة التالية، واستغل عباس وجوده مع ناهد وحدهما ليحاول مغازلتها، ولكنها أوقفته عند حده.

وفى المنزل، يطلب ممدوح من ناهد الاستعداد للتوجه إلى العشاء مع عباس، فتقول: "لا أرتاح له"، فيقول: "ابذلى جهدك يا عزيزتى من أجل مستقبلنا، فى يده قرار تعيينى فى مكتب المغرب، ولا بد أن نقبل دعوته."

وفى المشـهد التـالى نرى العشـاء فى أحد المطاعم الفخـمـة، حـيث يجلس عـبـاس وناهد فى ناحية، وممدوح فى مقابلهما، ويقول عباس: "لقد بدأت أهتم بك يا ممدوح، ولكننى مع الأسف مـضطر للسـفـر إلى المغـرب." ويجـيب ممدوح: "سـتـتـركنا هـكذا سريعًا؟" فيجيب عباس: "يمكنك مرافقتى فى كل مكان فقد بدأت أقدرك،" وترينا لقطة كبيرة، يد عـبـاس وهى تحـاول مـلامسـة سـاق نـاهد، ولكنها تبـعـدها، أمـا ممدوح الذى شجـعـتـه مـلاحظة عبـاس، فيطلب منه دعم ترشـيـحـه لمكتب المغرب، وتتـضـايق ناهد من حركات عباس الخفية ولكن بإلحاح، وتقرر الانصراف بحجة إصابتها بصداع مفاجئ، وينهى عباس السهرة منعًا للإحراج.

وفى المشـهد التـالى تتـعـرض ناهد فى غرفـتـها لتـأنيب ممدوح الذى يغلى وجـهـه بالغـضب، فـتـقـول: "لقـد أمـسك يدى بيـده، ولم أتحـمل أكـثـر من ذلك"، فـيـجـيب: "ألا تستطيعين بذل مجـهود؟ إنه رجل عجـوز مـأخوذ بجمـالك، هل كنت تريدين أن أضربه أو أطرده؟ إنه هو الذى يسـتطيع طردى من الشـركة!" وهذا يرينا تبعية ممدوح لعباس لأنه مرءوس لـه، وهذا يسـتـغـل هـذه السلطـة ليسـتـأثر بجمـال زوجـتـه، وهـذا يكـشـف لا أخلاقيـة عبـاس. وبعبـارة أخرى، فإن ممدوح الذى تدفعه رغبتـه فى الحصـول على وظيفة الإدارة، يصير تابعًا لعباس الذى يحتكر سلطة اتخاذ القرار فى الشركة بوصفه رئيس مـجلس الإدارة. يحـدد ج. ف. ميدار المحسـوبية بـأنها "عـلاقة تبـعـية تقوم على علاقة تبادل بين شـخـصين: الرئيس والتـابع اللذين يتـحكمـان فى مـوارد غيـر متكافئة،" (ميدار، ١٩٧٦، ص. ١٠٣). ويؤكد ميدار على العلاقة غير المتكافئة التى تجعل علاقة التبادل فى حالة المحسوبية علاقة غير سوية. فـالرئيس يحصل على فائدة هامشية، فى حين يحصل المحسوب على ميزة مهمة جدا، وعدم التكافؤ هذا يؤكد حـالة التبعية التى تنتج عن عدم تكافؤ الموارد.

وفى المكتب، يحـاول ممدوح الاتصـال بعبـاس فى الفندق دون جدوى، وفى المنزل يتصل بالمكتب للسؤال عمًا إذا كـان عباس قد اتصل فى أثناء غيابه، ويقول لناهد: "إنه

يتهرب منا، إنه غاضب" وتتعجب ناهد من حديث ممدوح، وتقول: "غاضب من إيه؟ هل أهنّاه؟" ويبدأ ممدوح خطابًا يشرح فيه طموحاتهما المشتركة، وهى المستقبل، والمركز فى المغرب، والضمان للتقدم الاجتماعى، وفرصة إيجاد عمل لوالد ناهد، والتأكيد على توظيف محمد شقيقها بعد تخرجه، وهذه المزايا جميعها مركزة فى يد عباس الذى يملك السلطة، وأن عليهما الخضوع لسلطته، ويقول: "يجب أن نذهب إلى الفندق سويًا لتوديعه قبل سفره إلى المغرب، والصلح معه."

وفى المشهد التالى نرى ممدوح على باب الفندق يطلب من ناهد أن تصعد هى أولاً إلى جناح عباس لتحاول إقناعه بنقله إلى مكتب المغرب، وتسأله ناهد باستغراب: "تريدنى أن أصعد وحدى إلى غرفة رجل وحيد وأنت تعرف رغبته فىّ؟" فيجيب: "إنه رجل عجوز، ثم إنى أثق بك. وسألحق بك بعد قليل. وتستسلم ناهد، وهى تعرف مقدار طموح ممدوح الذى لا تعوقه القواعد الأخلاقية، وكذلك نوايا عباس الذى لا تهمه قواعد الأخلاق هو الآخر، ولكنها تأخذ هذا القرار لعدم وجود بديل، وتحت ضغط زوجها وكذلك الاعتبارات الاجتماعية التى شرحها فى المشهد السابق، وتقول: "اطمئن ستحصل على وظيفة المغرب" وهى تعبر بذلك أنها تعرف الثمن الذى ستدفعه من جسدها هى. وتدخل المصعد، وترينا لقطة كبيرة وجهها والدموع فى عينيها، وتخرج فى أحد الأدوار، وتتجه إلى مرآة، ونراها أمام المرآة تنظر طويلاً إلى وجهها كما لو كانت تتبين الهوية الجديدة التى فرضها عليها زوجها بمساعدة سلسلة طويلة من الأحداث، وهى الهوية التجارية. ونراها فى لقطة متعمقة تصعد سلمًا يقود إلى جناح عباس، ويصاحبها لحن موسيقى ميلودرامى، وهذه اللقطة مع اللحن تعبر عن الارتباك مع الهبوط الأخلاقى، وتدق الباب، ويفتح عباس ويفاجأ فيقول: "ناهد هنا شخصيًا بكل تواضع؟" ، مشيرًا إلى كرامتها التى اختفت، وتقول: "ممدوح انشغل فى صفقة خاصة بالعمل، وسيصل بعد قليل، فقد اتفقنا أن نتقابل هنا، ومن غير المعقول أن تسافر دون أن نودعك، ويفهم عباس السبب الضمنى لهذه الزيارة، ويجلس ناهد على أريكة ويجلس إلى جانبها، ويقبلها على خدها ويحاول عناقها، ولكنها تمنعه وتقول: "يجب أن نتحدث

أولاً ، وأنت تعرف أن ممدوح يعمل هنا فى بيروت دون ضمانات أو معاش، وهو لهذا يرغب فى إدارة مكتب المغرب." فيجيب عباس: "لنتحدث عن الضمانات"، ويحاول معانقتها من جديد، فتقول: "ليس هنا، فى المغرب." من الواضح أن موقف عباس من ناهد يعبر عن فهمه لرغبتها هى وزوجها فى الارتباط بعملية تبادل المنافع طبقًا لقاعدة التبادل التجارى، حيث يملك هو احتكار أسلوب التبادل، أى ناهد مقابل مكتب المغرب. ومن الواضح كذلك، أن ناهد، وهى تعى قاعدة التبادل هذه، قد اختارت مكان التبادل وهو المغرب. ويقرع الباب، ويفتح عباس لممدوح الذى يجلس على كرسى، ويجلس عباس بجانب ناهد على الأريكة، ويقول: "لقد سلَّتنى ناهد فى غيابك بالحديث عن أحوال الشركة،" ويجيب ممدوح: "إنها كأختك"، ويستطرد عباس: "لقد أقنعنى نجاحك فى إدارة أعمال الشركة، وارتفاع مكاسبها بفضل مساعدتك، بكفاءتك وقدرتك على القيام بإدارة فرع المغرب."

وفى المشهد التالى، فى غرفتهما، ترفض ناهد ممارسة الجنس مع ممدوح قائلة: "ليس هنا، فى المغرب." وهى تشير بذلك لتبعيته لعباس، وتؤكد على وضعها الجديد كسلعة للتبادل فى علاقة التبعية هذه.

وفى المغرب، تتبادل المشاهد بين عباس وهو يأخذ ناهد إلى زيارة الأماكن الأثرية المميزة لمدينة مراكش، مع مشاهد ممدوح يعمل فى إدارة المكتب. ويعبر عن مرور الوقت تغيير ملابس ناهد، وتغير منظر الأماكن التى يزورانها، كالسوق، والمناطق الجبلية المطلة على البحر، والمعالم المهمة. وفى أحد المطاعم تخبر ناهد عباس برغبتها فى القيام بمشروع اقتصادى يمنحها نوعًا من الاستقلال الاقتصادى عن ممدوح، وهو افتتاح بوتيك، وتقول: "لقد تعرفت على جميع العائلات الكبيرة هنا تقريبًا ، ويمكن أن تصير من زبائنى."

وفى مشهد يجرى فى شقة عباس، نجد ناهد وعباس يجلسان فى الصالون، وهذا الأخير يكتب شيكًا يسلمه لناهد قائلاً: "هذا من أجل إنشاء البوتيك،" وتقول ناهد: "أريد كذلك عقداً لأخى محمد بوظيفة مدير عام فى الشركة مثل ممدوح، وعقداً لوالدى

بإدارة فرع القاهرة" ويوافق عباس، ثم يقدم لها عباءة، يقوم بنفسه بوضعها على كتفيها، وهو تعبير عما يدعوه أليكسيس دى توكفيل "سياسة العباءة"، بمعنى الترشيد ثم التوحد والاحتواء. وفى الواقع فإن عباس بعد أن لقن ناهد الاستعداد النفسى لتقبل منطق الربح الذى تفرضه علاقات التبادل الرأسمالى، يضعها تحت عباءته، وبعبارة أخرى، فهو يسمح لها بتحقيق استراتيجيتها بالاستقلال الاقتصادى عن زوجها بهدف إجبارها على تحقيق رغباته الجنسية، وهو الشرط لعقد التبادل بينهما. وترينا لقطة كبيرة وجه ناهد ويبدو عليه الألم لقبولها الواعى بالوقوع فى الفساد الجسدى والأخلاقى. وببيان قدرة عباس على تحقيق أهداف ناهد، فإنه يحد فى الوقت نفسه، من مجالات قدرتها على التصرف، حتى إن كان غير قانونى.

وتعود ناهد إلى المنزل، وفى هذا المشهد، يلاحظ ممدوح العباءة التى تلبسها ويسألها عن مصدرها، ولكنها لا تجيب، ويقدم لها خطاباً من مصر، وتقول بعد قراءة الخطاب: "أسرتى تسأل عما إذا كان قد تحرر عقد لتعيين محمد بالشركة، هل تستطيع طلب ذلك من عباس؟" ويجيب ممدوح: "لقد تم نقلى لهذه الوظيفة تواً ، ولا أريد أن أغرق عباس بالطلبات" معبراً بذلك عن أنانيته، وتبلغه ناهد أن عباس دعاهما إلى العشاء قبل سفره لباريس، ويرفض ممدوح هذه الدعوة.

وتتداخل مع المشهد، لقطة متوسطة تبين ممدوح جالساً على البار فى كازينو يحتسى الخمر، وعباس يجلس مع صديق له اسمه عزت بالقرب منه يلعب الروليت. وقد كسب عباس كثيراً، ويرجع حظه لوقوف ناهد إلى جانبه، فيطلب عزت منها أن تساعده فى اللعب حتى تجلب له بعض الحظ، فيشترط عباس لقبول تبادل الرفيقات أن تكون الخسارة من نصيب عزت، والمكسب بالكامل من نصيب ناهد، وينظر ممدوح عن بعد إلى هذه التسلية التى تشترك فيها ناهد.

وفى المشهد التالى، نرى ناهد تشرف على بوتيك الملابس الجاهزة الخاص بها، ونرى البائعات يخدمن الزبائن، والبعض يجربن الملابس، ودمى لعرض الأثواب غالية الثمن موزعة فى الأركان، واتساع المتجر يعبر عن الفخامة والحداثة. وتهتم ناهد براحة

زبائنها من الطبقات الراقية، ويتلوه مشهد نرى فيه والدتها تقرأ خطابًا، ونسمع صوت ناهد من خارج الكادر تقرأ الخطاب، وفيه تبلغ والدتها بتحسن أوضاعها، وحصولها على عقد عمل لأخيها، وإرسالها حوالة مالية لوالديها، وتتسع الصورة لنرى الشقة الجديدة التى انتقل إليها والداها، وهى أكثر اتساعًا من القديمة التى انتقلوا إليها بعد إفلاس الأب، والأثاث بها أفخم نسبيًا. ونرى الأم فى صورة أكثر قربًا، وهى تفض طرودًا من الملابس أرسلتها ناهد، وهكذا فالأسرة جميعها يعمها الفرح، والموارد المالية التى حصلت عليها ناهد من تجارتها الخاصة، وهو البوتيك الذى حصلت عليه من علاقتها بعباس، منحتها الاستقلال الاقتصادى الذى تحتاج إليه، وكذلك حماية والديها وأخيها من العوز المالى، ومفاجآت المستقبل.

ونلاحظ أننا لم نعد نرى ممدوح فى المشاهد السابقة، وهو يعمل فى مكتبه، وفى المقابل تحتل ناهد مقدمة المسرح بفضل علاقاتها المحسوبة مع عباس، وبفضل دخولها لعالم الأعمال، مما يقلب العلاقة بين الزوجين، فناهد التى كانت فى السابق تخضع لطموحات زوجها، وتسير على النموذج الذى رسمه لها، صارت اليوم تتصرف بشكل مستقل.

تعود ناهد إلى المنزل، ويرن جرس التليفون، فيتناول ممدوح السماعة ثم يناولها لناهد، نرى ناهد فى لقطة متوسطة تجلس باسترخاء على الأريكة، فى حين يجلس ممدوح على مقعد جانبى وهى تتناقش فى التليفون مع عزت الذى قبلت دعوته لمزرعته الخاصة، وتبلغ ممدوح قائلة: "سأنتهز الفرصة لمناقشة عزت فى مشروع أعمال." ويجيب ممدوح بغضب: "أى مشروع؟ أنا لم أسمع عن شىء. أنت ناسية أن لك زوجًا المفروض أن تحترميه." وهذا يدل على أنها تتملص من قيود السلطة التقليدية للزوج، ولكنها ترد: "لقد تصرفت دائمًا حسب طلباتك" وبذلك تعيده إلى النظام، أو بالأحرى إلى الفوضى التى كان هو الدافع إليها. ويقول ممدوح: "أنت تسيرين فى طريق سيؤدى لضياعك." فتجيب: "إننى أتصرف بما فيه مصلحتى، ومصلحتنا. وأنا أفكر مثلك، فهذا عمل." ويرفض ممدوح الذهاب إلى المزرعة بحجة أن عنده اجتماعًا فى المكتب، فتقول

ناهد: "يمكنك اللحاق بى بعد الاجتماع، وعباس سيكون هناك." فيسأل ممدوح: "وما علاقة عباس بذلك؟" تجيب ناهد موضحة: "عباس صديق عزت وهو الذى سيمول المشروع الذى سأناقش عزت بشأنه."

ويدور المشهد التالى فى مزرعة عزت، وكما لاحظنا فى المشاهد السابقة، فإن صورة النخبة الاقتصادية التى ينتمى إليها عباس وعزت، ترتبط بمظاهر اللعب والأفراح التى تسمح بها السعة الاقتصادية، التى تدل على الثروة والأعمال الناجحة، فنرى ناهد وعزت فى وسط باحة المزرعة، وفرقة للرقص الشعبى مع فرقة للموسيقى التقليدية تقدم عروضها، تقول ناهد: "المشروع التجارى دا مضمون النجاح، ولكن المشكلة أنى لا أملك ما يكفى من رأس المال، ويظهر أنى سأضطر لرهن البوتيك للحصول على بقية رأس المال." ويجيب عزت: "لا داعى لذلك، وسأقرضك الفرق" وتجيبه: "فى هذه الحالة تكون شريكى" فيقول: "بكل سرور" وتكشف لقطة كبيرة لوجهه مدى رغبته فى ناهد. ويصل ممدوح، ونراه فى مقابل فرقة الراقصين الذين يكونون دائرة، وتدخل ناهد إلى منتصف الدائرة وترقص بشكل مثير، ويرتفع صوت الطبول بشكل يبرز تصرفها غير اللائق، والتناقض بين وضع ممدوح داخل الكادر، حيث يجلس بعيداً عن دائرة الراقصين، وبقربهم ناهد وعزت، يبرز الفارق بين وضعه الاقتصادى ووضع النخبة الاقتصادية التى ينتمى إليها عباس وعزت. فهذه النخبة تبقى أتباعها من أمثال ممدوح فى وضع التابع فى الأطراف، نظراً لأنها تتحكم فى مراكز للسلطة أكبر بكثير. وبعكس ممدوح، فناهد تدخل فى دائرة النخبة هذه، بفضل انتمائها لقواعد اللعبة، وعملية التبادل المعقدة.

وفى الشقة يرن جرس التليفون، وترد ناهد، والمتكلم هو عباس الذى يخبرها بأنه عائد للتو من باريس، وأن لديه مفاجأة لها، وتتخذ ناهد فى هذا المشهد مكانها المفضل وهو الأريكة، فى حين يجلس ممدوح على كرسيه الجانبى، ونرى صورته الجانبية، وهو يشرب الخمر بإفراط، مما يدل على شعوره بتفكك العلاقة الزوجية بينهما، وشعوره بالضياع. وتقول ناهد: "كنت تريد مكتب المغرب يا ممدوح وقد ساعدتك فى الحصول

عليـه، والآن سـتـحـصل على مكتب الشـركـة فى باريس،" وهذا القـرار يبين انقـلاب الأوضاع بين الزوجين، وخاصة فيما يتعلق بناهد، فهى التى تتخذ المبادرة اليوم، وتعبر عن طموح الزوجين ومستقبلهما. وبفضل ارتباطها بعالم الأعمال، واستيعابها لقواعد اللعب التى تتحكم فيه، استطاعت ناهد أن تتبين أهداف الشركات متعدية الجنسية مثل التى يشرف عليها عباس، وكذلك النخبة الاقتصادية التى ينتمى إليها هو وعزت، ألا وهو ارتباط الرأسمالية القومية بالسوق الدولى، والتحالف مع الاحتكارات الغربية، وهذا الهدف ينبنى عليه فى الواقع العملى المواقف الاستراتيجية للسلطات فى التخوم وهى التى تمتلك فى مصر رأس المال الكبير، وتهرب من الارتباط بمشروعات السلطة لبناء الصناعة الوطنية (مرسى، ١٩٨٤).

وفى اليوم التالى يرن جرس التليفون فى منزل الزوجين، وترد ناهد متوقعة مكالمة من عباس، ولكنها تفاجأ بأن المتحدث هو عصام، حبيبها القديم، ونرى عصام فى مشهد قصير وهو يتحدث من كابينة تليفون عام، ويبلغها أنه موجود فى مراكش، ويرغب فى لقائها.

وفى المشهد التالى، تقابل ناهد عصام فى مكان مرتفع ذى طابع أثرى، يطل على البحر، وهذا المكان يبدو كما لو كان يعيد الماضى فى الحاضر الذى يختلف عنه كثيراً، ويتعانق الاثنان عناقًا طويلاً ، ويقول عصام: "لقد أنهيت دراستى وحصلت على بعثة للدراسات العليا فى باريس، وأردت ملاقاتك هنا لأخبرك أننى مستعد الآن للزواج منك،" وتجيب ناهد: "لقد تغيرت كثيراً يا عصام، وقد تعلمت الكثير، وفى بعض الأحيان يخيل إلىّ أننى سعيدة، ولكننى تائهة" ، وهى تختصر بهذا القول حالتها الحاضرة، ويأخذها عصام بين ذراعيه ويقبلها، ويقول: "هذه هى المرة الأولى التى أشعر فيها بأنك لى، بأنك ملكى، لقد ارتكبت غلطة بتركك تتزوجين فى الماضى، والآن أنا فى وضع اجتماعى يسمح لى بالزواج منك،" تجيب ناهد: "ساعدنى يا عصام، افهمنى. الشىء الوحيد الذى لم يتغير فىّ هو حبى لك، وهذا الحب يجب أن يبقى فى داخلنا حتى يستمر نقيًا. ولو تجسد هذا الحب فى علاقة عادية بين رجل وامرأة سيموت. سأتركك

يا عصام وأنا أحبك، اليوم أنا التى تتخلى عنك." وبهذا القرار "النبيل" تقطع ناهد علاقتها بماضٍ وحب محترم لا تستطيع العودة له الآن بسبب هويتها الاقتصادية الجديدة التى تبعدها بشكل نهائى عن نقائها، وعن طبيعتها الشابة الأولى، ونتبين هذه الهوية الجديدة من سلسلة من المشاهد القصيرة التى تتذكرها من حياتها الماضية، والتى ساهمت فى توجيه وتحديد مسارها الاستراتيجى، وتبدأ بتدهور أوضاع الأسرة المالية، ثم المواجهة مع عصام حيث تتبين الشك فى مستقبل حبهما؛ ثم الزواج من ابن أخى سليم ومحاولة الأخير اغتصابها، ثم الزواج من ممدوح ولقطة الفندق التى اتجهت فيها نحو السقوط، وغرفة عباس الخاصة، وهى الشرط لحصول ممدوح على ترقيته الاجتماعية. وأخيراً، المشهد الذى تستسلم فيه لرغبات عباس لتنفذ شروط قاعدة التبادل التى تحصل منها بدورها على ارتقائها الاقتصادى والاجتماعى. وينتهى الفيلم بالمونتاج السريع لهذه المشاهد القصيرة التى تعيد باختصار الوقائع والتصرفات التى تعبر عن تطور أحداث الفيلم، وفى الوقت نفسه تطور شخصية ناهد حتى هذه المناقشة حول استقلالها فى اتخاذ القرار.

وبعد هذا التحليل، علينا أن ندرس بعمق العلاقات المرتبطة بشكل من أشكال التنظيم الاقتصادى ذى الطابع التجارى، مع ربط ذلك بالواقع الاقتصادى – الاجتماعى لمصر فى تلك السنوات.

١ – الممارسات الاقتصادية وسيطرة الرأسمالية

لاحظنا فى الفيلم بعض ممارسات المحسوبية التى ترمى إلى خلق إطار خارجى من المحاسيب، مثل عبد الحميد، وممدوح، وناهد، فى حالة تبعية لمجموعة من النخبة الاقتصادية، مثل سليم، وعباس، وعزت، التى تتيح لهم الحصول على مزايا مادية ورمزية، مما يخلق بناءً من السيطرة الاقتصادية.

ويبقى أن نبين كيف تتحقق فى المجتمع هذه الآلية من التمايز، وهياكل السيطرة لمجموعة من النخبة التى تتحكم فى قواعد السلطة، والموارد الاقتصادية الموزعة بشكل

غير متكافئ، ولمصلحة من يتم ذلك، ونتيجة ذلك هو إشباع رغبات مجموعة محدودة مع استبعاد رغبات الجماهير الواسعة مادامت هذه الجماهير لم تتم تعبئتها بواسطة إحدى هذه المجموعات.

ويعطى التعاون والتضامن - حتى عتبة معينة - لمن يمتلك الكثير من قواعد السلطة، القدرة على زيادة أهمية دوره، وهذا ما يواكب فى ميدان الاقتصاد القاعدة المعروفة بزيادة تركيز رأس المال فى حالة السوق المفتوحة، فإذا رجعنا بهذا الشأن، لحالة الاقتصاد المصرى فى عام ١٩٦٥، التى مثلت نقطة فاصلة فى تاريخ النظام الناصرى، لوجدنا أنها كانت نهاية خطة السنوات الخمس الأولى، ونهاية التخطيط الوطنى الشامل بعد إجراءات التأميم، وكانت كذلك بداية الهبوط فى معدلات التنمية. حيث إن الخطة الخمسية الثانية لم ترَ النور، ويقيِّم على صبرى عاليًا ، فى كتابه "خمس سنوات من التحولات"، الانتصارات الاقتصادية للشعب المصرى، التى تحققت بفضل نضال لم يسبق له مثيل فى التاريخ، وتضحيات جسيمة، وإجراءات التأميم، وثمار التنمية، ولكن قراءة هذا الكتاب تكشف لنا دودة الفساد، التى لم تلبث أن تضاعفت، "ونخرت الهيكل الاقتصادى للبلاد بين ١٩٦٥، و ١٩٧٠. وفى هذا المجال، لم تكن هزيمة ١٩٦٧ سوى الشجرة التى تخفى الغابة وراءها." وتكمن دودة الفساد هذه فى الأسس الرأسمالية للقطاع المؤمم، وفى إدخال هذه الأسس تحت مسميات غير علمية، مثل القول بأن ذلك كان تنمية غير رأسمالية، أو أنه كان طريقًا غير رأسمالى للتنمية، والادعاء كذلك بأن طبقة اجتماعية كانت تمثل رأسمالية غير مستغلة. ويقول على صبرى فى الكتاب إن مجموع العمليات التى أسندها القطاع المؤمم لمقاولى الباطن من القطاع الخاص "بلغت قيمتها ١٤٤ مليونًا من الجنيهات، خلال كلٍّ من سنوات الخطة، مما حقق للقطاع الخاص ربحًا صافيًا قدره ٢٩ مليونًا من الجنيهات. وقد استغل القطاع الخاص هذا الوضع ليرفع تكلفة أعمال البناء التى مثلت ٤٧٪ من استثمارات الخطة." وكانت النتيجة الحتمية، فى رأى طه شاكر، عدم اتزان هيكلى بسبب ارتفاع

نسبة قطاع الخدمات على حساب قطاع إنتاج السلع الاستهلاكية، وهذا أحد الأسباب المهمة لزيادة الطلب على السلع الاستهلاكية، والضغوط التضخمية التى صاحبت تنفيذ الخطة (شاكر، ١٩٧٢، ص. ١١٦-١١٧)، وخلال سنوات الخطة الخمس انخفضت نسبة الصناعة من ٤٢.٧٪ إلى ٤٢.٣٪، فى حين ارتفع نصيب قطاع الخدمات من ٢٩.٨٪ إلى ٣١.٨٪. وهكذا نجح القطاع الخاص فى صرف القطاع العام عن طريق التصنيع.

ويعود الركود الذى تلا الخطة إلى أنها كانت خطة رأسمالية، خطة رأسمالية الدولة القومية، فالتأميمات الكبرى كانت فى جوهرها إجراءات وطنية هدفها التحديث، والاستقلال والسيادة الوطنية. وكانت الفئات العليا من البرجوازية المصرية قد تقاعست عن المساهمة فى عملية التنمية. وإذا كان لإجراءات التأميم أثر كبير على أجزاء كبيرة من الشعب، فقد مثلت كذلك تحولات رأسمالية كبيرة فى مجال التشريع والتنفيذ. وفى مجال الفكر الاقتصادى فى الإطار السياسى القائم، وفى الواقع، كان الميثاق الوطنى هو دستور رأسمالية الدولة القومية، حيث كان الحزب الوحيد، وهو الاتحاد الاشتراكى يمثل تنظيمها السياسى.

وإذا كانت عمليات التخطيط، والتنمية، والتأميمات، قد وضعت حداً لتراكم رأس المال الفردى، فإن الرأسمالية القومية قد استفادت من الأشكال غير المرئية للتنمية الرأسمالية. ومن الناحية الأخرى، يجب أن نؤكد أن فئات البرجوازية الكبيرة، والنخب الاقتصادية التى أفلتت من إجراءات الدولة الرأسمالية، نجحت فى توجيه رءوس أموالها نحو الاتجاهات المسموح بها رسمياً ، مثل أعمال البناء، والتصدير، والتشغيل من الباطن لحساب القطاع المؤمم، وأجهزة الدولة. وكانت هذه الفئات هى النواة التى بنيت حولها الهياكل الطرفية، التى نجحت فى الاحتفاظ باستقلالها فى وجه محاولات تعبئتها، واستيعابها من جانب المركز، أى الدولة بتعبير آخر. ولتوضيح تطور رأس المال الكبير المستقل ذاتياً يكفى أن نستشهد، كمثال كما يقول فؤاد مرسى، بحقيقة "أن تجارة الجملة تتركز فى يد ٢١٩ فرداً يبلغ حجم أعمالهم السنوى، ٦٠٠ مليون

جنيه مصرى" (مرسى، ١٩٧٥). وفى إطار هذه الأوضاع التاريخية والسياسية، يمكن فهم سيطرة شركات التجارة، وعلاقاتها بالأسواق الخارجية وتحالفاتها مع الاحتكارات الغربية، وكفاءة هذه الشركات تفسر ظهور أيديولوجيات، أى تخيلات، فى داخل نواتها الداخلية، بين أفرادها بشأن نواتهم، ومحيطهم.

وكما يشرح ستيوارت كليج، فإن هياكل السيطرة تقوم فى داخل أشكال الإنتاج الاقتصادى، الرمزى والقهرى، حيث يوجد توزيع غير متكافئ للموارد، أى للموارد المادية والموارد الرمزية والقيود، والمستوى الأساسى هو مستوى السيطرة الهيمنية (بالمعنى الجرامشى)، الذى يربطها تمامًا بشكل الإنتاج الاقتصادى. وعلى سبيل المثال، فإن استحواذ مجموعة من النخب على شىء مطلوب بشدة لمجتمع ما، أو لسلطة ما، وهو القدرة المادية، يعطى لهذه النخبة المقدرة على لعب دور حاسم فى تحديد القيم الأساسية للشرعية، وفى إعادة إنتاجها، ونشرها. أما المستوى المتوسط فهو مستوى المعايير القياسية - فمثلاً فى حالة الشركة الرأسمالية، المعيار القياسى هو الربح - التى تلعب دور قواعد الاختيار للمواقف والتصرفات الممكنة للفاعلين، وباختصار، هى التى تحدد مسارهم الاستراتيجى (كليج، ١٩٧٩، ص ١٠٠).

٢ - فقدان الأخلاقيات والفوضى الجنسية

ويبرز الفيلم فقدان الأخلاقيات، والولاء للأمة، وانعدام الاهتمام بالمصلحة العامة، وبالمشاريع القومية للتصنيع والتنمية الاقتصادية، الموجهة لمصلحة الجزء الأكبر من السكان، لدى الفئات الاقتصادية العليا من البرجوازية الكبيرة، بإبراز الفوضى الجنسية، والعلاقات التى لا ضوابط شخصية لها، التى تسود فى تعامل الأفراد والجماعات فى دوائر الأعمال التجارية، وهى مبادئ عقلانية - تختلف عن العقلانية فى مفهومها التقليدى - تخضع لقواعد التبادل التى اختارتها النخب الاقتصادية المُفسدة، والتى تؤدى لحالات من الضياع والفوضى.

٣ - الهجرة للخارج

يقدم الفيلم الهجرة للخارج ، التى انتشرت خلال أعوام السبعينيات، كالحل الوحيد أمام الشباب فى مواجهة شيوع انعدام الأمان الاقتصادى، وفقدان الضمانات للمستقبل. والعوامل التى تفسر هذا الوضع هى: تدهور القدرة الشرائية بسبب التضخم الذى تسبب فيه فقدان التوازن الهيكلى الذى يعود لتراجع قطاع إنتاج سلع الاستهلاك أمام قطاع الخدمات، وغياب التخطيط، وانخفاض الأجور فى القطاع الحكومى، وإعادة توزيع الثروة بشكل غير متوازن، وفى النهاية، توقف التصنيع وزيادة الاعتماد على الخارج. ويؤكد رمزى زكى فى كتاب جماعى، "أن طوائف مختلفة من المهنيين، عمال، وموظفين حكوميين ومن القطاع العام، وخريجى جامعة، ومعاهد متوسطة، والتعليم الفنى، يهاجرون إلى الخارج، أو إلى البلاد العربية البترولية فى الخليج، حيث الأجور تزيد بشكل واضح عن مستوى الأجور فى مصر، بل إن الحكومة المصرية تشجع هذا الاتجاه منذ بداية أعوام السبعينيات، بأمل الاستفادة من تحويلات هؤلاء المهاجرين، التى تمثل للحكومة مصدراً إضافيًّا للعملة الأجنبية (زكى، ١٩٨٢، ص ٣٨٦).

المـــراجع

البشلاوى (خيرية) ١٩٧٣، "دمى ودموعى وابتسامتى"، صحيفة المساء، ٢٣ يوليو.

مؤلف مجهول، ١٩٧٣، "فضيحة فى قمة المجتمع"، مجلة الكواكب، ١٧ يوليو.

شاكر (طه)، ١٩٧٢، *Problèmes de libération nationale et révolution socialiste,* بيروت، دار الفارابى

Clegg (S), 1979, *The Theory of Power and Organization*, London, Routledge & Kegan.

فريد (سمير)، ١٩٧٣، "دمى ودموعى وابتسامتى" صحيفة الجمهورية، ١٩ يوليو.

Medard (J.F.), 1976, Le rapport de clientèle, *Revue Française de Science Politique*, No. 1, Vol. 26.

مرسى (فؤاد)، ١٩٧٥، "سيطرة علاقات الإنتاج الرأسمالية"، مجلة الطليعة، عدد ١٢.

مرسى (فؤاد)، ١٩٨٤، "هذا الانفتاح الاقتصادى"، القاهرة، دار الثقافة الجديدة.

صبحى (أ. م.)، ١٩٧٣، "دمى ودموعى وابتسامتى" مجلة الإذاعة، ٤ أغسطس.

زكى (رمزى)، ١٩٨٢، "التضخم ووضع العاملين بأجر"، من كتاب جماعى: "الانفتاح، الجذور، الحصاد، والمستقبل"، القاهرة، المركز العربى للبحث والنشر.

الفصل الخامس

الرصاصة لا تزال فى جيبى
الأرض والديمقراطية والتحدى

يكرس فيلم "الرصاصة لا تزال فى جيبى" (١٩٧٤)، الأهداف السياسية والاجتماعية للأفلام ذات الاهتمام الاجتماعى التى درسناها فى هذا الجزء الأول من دراستنا، والتى تتمحور صراحة أو ضمنًا حول وقائع ذات بعد تاريخى أو اجتماعى، وهى: الأرض، وانتقاد النظام السياسى وديمقراطيته، وعدم ضمان المستقبل ، والفوضى التى أكدت ضرورة القيام بحرب التحرير، بوصفها الحل الوحيد لإزالة القلق بشأن مصير الأمة والشعب.

ومن بين الأفلام الروائية الطويلة الأربعة التى أُنتجت بمناسبة مرور عام على نصر أكتوبر ١٩٧٣، وهى: "الوفاء العظيم"، و"بدور"، و"أبناء الصمت"، و"الرصاصة لا تزال فى جيبى"، اتفقت الصحافة القومية على أن هذا الأخير هو أفضل أفلام حرب أكتوبر. ويقوم الفيلم على ضرورة الحل الراديكالى لموضوع الحرب، والإصلاحات اللازمة لهياكل النظام، ونظرًا لأن الفيلم يعالج مشكلتين فى غاية الدقة والحساسية، فقد انقسم النقاد بشأنه إلى معسكرين: الأول يضم أولئك الذين حمّلوا النظام الناصرى مسئولية هزيمة ١٩٦٧، ونقص الديمقراطية الذى منع الانتقاد، وحرية الشعب فى التعبير، ويعترفون بالأثر الحاسم لحرب الاستنزاف التى قادها عبد الناصر فى عام ١٩٦٩، على تحرك الشعب، وتطور وعيه السياسى، وروح الانتقاد، الذى قاد إلى حرب أكتوبر ٧٣ (نشرة نادى السينما، والكواكب، والمساء، ١٩٧٤)، وفى المعسكر الثانى، أولئك النقاد الذين انتقدوا الفيلم لتركيزه على الجوانب السلبية للتجربة الناصرية، وانحراف بعض الأجهزة

البيروقراطية عن طريق الإصلاحات الجذرية، والتطورات الاشتراكية، وذلك بهدف إنكار الإنجازات والإصلاحات الكبيرة، ومشروعات التصنيع العلمية، والتنمية الجماعية التى أُنجزت خلال خمسة عشر عامًا تحت قيادة جمال عبد الناصر منذ فجر الثورة فى ٢٣ يوليو ١٩٥٢، وحتى ١٩٦٧. ومن هذه الإصلاحات والمشروعات، يمكن أن نذكر تأميم الشركة العالمية لقناة السويس، وبناء السد العالى، والانتصار على العدوان الثلاثى عام ١٩٥٦، وتعميم كهربة المدن والريف، وتخضير الصحراء وتوسيع مساحة الأراضى الزراعية، وكذلك توزيع الأرض على الفلاحين وفقًا لقانون الإصلاح الزراعى، والمساعدات الفنية لهؤلاء الفلاحين عن طريق التعاونيات الزراعية، وكذلك إنشاء مصنع الحديد والصلب وبقية المصانع، ومجانية التعليم، إلخ. ويضاف إلى ذلك الإنجازات الأخرى مثل التأميمات والتنمية الجماعية الشعبوية، التى تميز بها النهج الناصرى الثورى. ويرى هؤلاء النقاد أن هزيمة ١٩٦٧ العسكرية قد كشفت للشعب أعداءه الداخليين ، وهى الأجهزة البيروقراطية المغتصبة البرجوازية التى حولت النظام إلى نظام تسلطى، وعزلته عن الشعب، وحرمت الشعب من التعبير عن رأيه، وتحالفت مع الهياكل الرأسمالية المعادية لطريق الاشتراكية، والموالية للتراكم الرأسمالى والمضاربة. ومع ذلك، فالشعب الذى رفض هزيمة ٦٧، بدأ فى انتقاد "مراكز القوة هذه"، وأثبتت حرب الاستنزاف ضرورة تغيير هذه العلاقات الهيكلية، وتحرير الأرض، وهكذا ارتبطت فى ذهن الشعب وفى تحركه هاتان الفكرتان اللتان قادتا إلى حرب التحرير فى أكتوبر (نشرة نادى السينما، وأكتوبر، والجمهورية، والسينما، ١٩٧٤).

ولعلّ من المهم أن نلاحظ، أنه على الرغم من اختلافهم، فإن هؤلاء النقاد أبرزوا تفسيراتهم للهزيمة، والنظام الاجتماعى، والتنظيم السياسى، وحمّلوا الفيلم بتطلعاتهم المتداخلة مع التطلعات العامة، ألا وهى: الديمقراطية، والإصلاحات، وتحسين ظروف الحياة التى بعث انتصار أكتوبر الأمل فيها. وفضلاً عن ذلك فكما يقول عبد المنعم سعد: "فالفيلم يوحد، فالأبطال الذين عبروا القناة، وزرعوا العلم المصرى على الضفة الشرقية، كانوا مترابطين، بغض النظر عن اتجاهاتهم السياسية، أو تقسيماتهم المهنية، أو أصولهم الطبقية" (السينما، ١٩٧٤). كما أن رئيس أركان

حرب الجيش المصرى المشير الجمسي، ومعه بعض اللواءات والعمداء، بعد أن شاهدوا الفيلم، "هنأوا المخرج حسام الدين مصطفى، والفريق المساعد له، على نجاحهم فى التعبير بشكل واقعى عن مراحل المعركة، وعن إعادة تصوير النصر المجيد الذى تحقق فى الأيام الأولى لحرب أكتوبر ١٩٧٣، والذى تضمن بالذات عبور القناة واسترداد مدينة القنطرة" (الأهرام، ٢٧ سبتمبر ١٩٧٤). وعلاوة على ذلك، قالت الأخبار فى ٢٨ سبتمبر ١٩٧٤: "إن المخرج قد استعان فى تصوير مشاهد المعارك بمخرجين إيطاليين هما ماريو مافى الخبير فى أفلام الحرب، وكلاوديو كوتيفى الخبير فى المؤثرات الصوتية."

ملخص أحداث الفيلم

يعود محمد المغاورى، الجندى المصرى الذى نجا من مذبحة زملائه على يد جيش العدو فى عدوان ١٩٦٧، إلى البلاد بعد فترة منفى مؤقتة فى قطاع غزة بعد الهزيمة، وبعد استجواب روتينى فى قيادة الجيش، يعود إلى بلدته الأصلية حيث يكتشف سيطرة مدير أحد إدارات الاتحاد التعاونى على مقدرات الفلاحين، ومعاناة حبيبته فاطمة التى اغتصبها هذا المدير. ثم يعود إلى الجبهة للاشتراك فى حرب الاستنزاف التى بدأت لترد على غارات الطيران المستمرة للعدو، وإلقائه بأطنان المتفجرات والصواريخ، بشكل يومى على الجبهة المصرية. وعند عودته إلى البلدة مرة أخرى، يلاحظ محمد تغيراً فى مواقف وتصرفات مجتمع القرية بفضل استعادة الثقة، والتعبئة من أجل الإصلاحات الهيكلية التى أثارتها حرب الاستنزاف. وهكذا فمواجهة العدو على الجبهة، تسمح بمواجهة الواقع الاجتماعى والسياسى الداخلى. وبعد فترة وجيزة يعود إلى الجبهة، وتبدأ حرب أكتوبر، فيعبر القناة مع رفاقه فى الفرقة العسكرية، ويزرع العلم المصرى فوق الأرض المستعادة، ويعود إلى القرية حيث يجد خطيبته ومجتمع القرية بالكامل وقد تغير بفضل هذا الانتصار.

تحليل الفيلم

يفتتح الفيلم بلوحة صفراء تمثل رمال الصحراء، وقد كُتب عليها باللون الأحمر "سيناء ٦٧"، ثم تتحول هذه الكلمات إلى سائل أحمر يسيل على اللوحة على شكل نزيف من الدماء، وهذا يقدم جو الصراع الذى يحكم الفيلم، ويعبر عن المأساة التاريخية والوطنية التى حلت بمصر بعد الهزيمة العسكرية عام ١٩٦٧ .

ويتلو ذلك عناوين الفيلم مع مشهد لرجل ينزل من قارب يقوده رجلان آخران، ويظهر عن بعد مركب شراعى، ويتقدم الرجل، تصحبه موسيقى عسكرية حماسية، وتظهره لقطة متحركة أفقية يسير على الشاطئ، وفجأة يقف الرجل ويبحث فى جيب سرواله، ويخرج منه رصاصة بندقية، يمسك بها بعناية فى يده، ويظهر عنوان الفيلم: "الرصاصة لا تزال فى جيبى". ويسرع الرجل فى السير، ويرى شيئًا على البعد، وترينا لقطة مقابلة مدخل معسكر حربى، والعلم المصرى يرفرف فوقه، وترينا لقطة كبيرة علامات الفرح والوطنية على وجه الرجل. ويعبر التبادل بين منظر الاقتراب من المعسكر الحربى والعلم الوطنى، مع منظر القارب القريب من الشاطئ، عن الوصول إلى الوطن بعد رحلة ما، وتنتهى العناوين بهذه الصورة الكبيرة.

ويتلو ذلك مشهد يعرض فيه ضابط على اثنين من مساعديه تاريخ الرجل الذى ظهر مع العناوين، حيث تظهر صورته فى ملف بيد الضابط، يقرأ الضابط: "محمد المغاورى، جندى مصرى، متطوع فى الفرقة ٢٣٢، المعسكرة شمال الكنتيلا. السن ٢٥ عامًا، حاصل على الثانوية العامة، وطالب بكلية الآداب قسم الفلسفة، قبل التطوع فى الجيش، من الريف، واختفى بعد معركة ٦٧." ويسأل أحد المساعدين عن صورة الفتاة التى وجدت ضمن متعلقات الجندى، فيجيب مشيرًا للصورة: "فاطمة ابنة عمه، وعمرها ٢٥ سنة وحاصلة على الثانوية العامة من منطقة طنطا، وهو يحبها." ويقول الضابط لمساعديه إن الشخص المعرض للتلاعب به هو الذى يُعرف عنه حبه للمال أو للنساء، ويضيف: "من الممكن أن تكون مخابرات العدو قد عرفت أنه من الممكن

التلاعب بمحمد عن طريق علاقة الحب مع ابنة عمه." ومن هذا الحديث نفهم أن هناك شكًّا فى تخابر محمد مع العدو.

وفى المشهد التالى، نرى محمد فى غرفة مستشفى، يسأل المرضة التى تحضر له طعام الإفطار عن سبب احتجازه، فتجيب بأنها لا تعرف ، وتسرع إلى الخروج. ويطلب منها محمد أن تحضر له الصحف ليعرف أخبار البلاد التى غاب عنها طويلاً، فتجيب المرضة: "يجب أن أسأل القائد قبل إحضارها لك" ، وتختفى بسرعة. ويتجه محمد، فارغ الصبر، إلى باب الغرفة، فيجد جنديًّا يمنعه من الخروج. ويسأل طبيبًا مارًّا فى الممر: "لماذا يقف جندى حراسة على باب الغرفة يا دكتور؟" فيسأل: "هل أنت الجندى العائد من قطاع غزة؟" – "نعم" – "هذه مجرد إجراءات أمن روتينية." ويعود محمد إلى الغرفة، ويسمع صوت طائرة هليكوبتر وطلقات مدفع رشاش، ونرى فى لقطة مقربة، محمد جالسًا على الأرض، وذراعيه متقاطعتين أمام وجهه دليلاً على انعدام الأمان، والحاجة للدفاع عن الذات، مما يشير إلى حالة من الصدمة، ويذكرنا هذا المشهد بالغارات الجوية المصحوبة بإطلاق النار، التى تقوم بها طائرات العدو باستمرار على الجبهة المصرية منذ هزيمة عام ١٩٦٧.

يدخل قائد المستشفى العسكرى الذى رأيناه فى المشهد السابق، غرفة محمد ومعه أحد مساعديه، وهو يطمئن محمد ويخضعه لاستجواب دقيق، سائلاً: "أين كانت الفرقة ٢٣٢ التى تنتمى لها متمركزة بالضبط؟" – "فى الكنتيلا" فيقول الضابط: "كانت فى شمال الكنتيلا"، فيجيب محمد" "نعم فى شمال الكنتيلا" فيقول الضابط بلهجة آمرة: "ليه ما قلتش كده من الأول، لازم تدقق جدا فى اللى تقوله. أنت تعرف الظروف الصعبة، وأى خطأ ممكن يضر." فيهتف محمد: "هل تتهمنى أنا محمد المغاورى، الجندى المصرى التائه بعد الهزيمة؟" – "احكِ لنا ما حدث فى ٦٧" فيجيب محمد: "ما حدث فى ٦٧، أنتم تعرفونه، أما أنا فأعرف ما رأيته فقط." يقول الضابط: "احكِ لنا ما رأيته" فيجيب: "فظيع، فظيع!" ونرى وجهه فى لقطة كبيرة وقد ملأه الغضب، والدموع فى عينيه.

يتلو ذلك مشهد للمعركة حيث الجنود فى وضع صعب، وهم يتفرقون تحت وابل من نيران طيران العدو، وتبين لقطة متعمقة طائرة تطلق النيران على الجنود من قرب، وترينا لقطة كبيرة الجنود وهم يتساقطون قتلى بالمئات، ثم تتوقف هجمات الطيران وإطلاق الرشاشات، ونلاحظ فى هذا المشهد أن الجنود لا يقومون بأى هجوم، ولا تقوم أية دبابات أو طائرات بهجوم مضاد. يرفع محمد النائم على الأرض، رأسه، وتتسع الصورة فنرى المئات من جثث الجنود الملقاة حوله، ويحاول اكتشاف بعض الأحياء، ولكنه يجد جميع رفاقه قتلى. فيغمض عينى أحدهم، ويرفع يديه إلى السماء علامة على الثورة والألم.

ونعود إلى مشهد الاستجواب، ونرى محمد فى لقطة مقربة، وظهره مستند إلى الحائط، ويقول فى لهجة ثائرة: "دى ما كانتش حرب، دى كانت غضباً من الله، ممدوح وعلى ورفاقى اللى عشت معهم فى نفس الخيمة ماتوا كلهم، من غير ما يقدروا يدافعوا عن أنفسهم."

ويتلو هذه الأقوال مشهد نرى فيه محمد وحيداً فى الصحراء، وصوته من خارج الكادر يصف الموقف: "الموت يتابعك فى كل مكان ولا تستطيع الهرب." وتظهر طائرة للعدو وتطارد محمد وترينا لقطة متعمقة محمد بعيداً وصغيراً فتشعرنا بضعفه، وعجزه، وأنه يحارب حرباً غير متكافئة السلاح مع طيار للعدو مجهز جيداً. ولقطة متعمقة مضادة ترينا هذا الأخير واثقًا من نفسه، فى مقابل محمد الضعيف. ويعبر هذا المشهد عن المعركة غير المتكافئة التى خاضها الجيش المصرى، وخاصة المشاة، فى عام ٦٧، ضد طيران العدو المتفوق بالأسلحة المتقدمة. ويقول صوت محمد من خارج الشاشة: "لم يقتلنى الطيار لأنه كان يعرف أنى سأموت على أى حال وحدى فى الصحراء." ونرى فى لقطة متوسطة، محمد وهو يسقط من فوق تبة، ويسرع أعرابى نحوه لمساعدته، ويهم محمد قليلاً ويمسك ببندقيته ليدافع عن نفسه. يقول الأعرابى: "اطمئن أنا مصرى مثلك"، ويسقط محمد إعياءً بين ذراعيه، ويقول صوت محمد من خارج الشاشة: "إنه الشيخ علوان من عرب سيناء. لقد أنقذ حياتى، ألبسنى لبساً بدوياً وأخذنى إلى قطاع غزة، فى رحلة استغرقت ثلاثة أيام من الألم والخوف."

ويتلو هذه الكلمات مشهد نرى فيه محمد على عتبة باب دار يسأل أحدهم أن يدله على من يسمى "المعلم زريعة"، فيشير له إلى شخص متمدد على أريكة، ويتقدم محمد نحوه، وتتسع الصورة لنرى داخل المنزل وهو على شكل ورشة حدادة، وبعض العمال يعملون بقرب بعض الخيل، كذلك توجد بعض عربات نقل البضائع. يقول محمد: "أنا قادم من طرف الشيخ علوان،" فيقول زريعة الذى يتحدث بلهجة أهل غزة إنه لا يعرف علوان، ولكنه يطلب منه الجلوس فى أحد الأركان، فى انتظار العمل بعد قليل، ويعود زريعة إلى نومته. ونرى فى لقطة متوسطة رجلاً يمشط حصانًا، ويتجه محمد نحوه، ولكن زريعة يوقفه ويبلغه أن هذا المجهول اسمه مروان وهو أخرس فلن يستطيع التحدث معه. ونرى وجه محمد المستغرب فى لقطة متوسطة، ويسأل القائد، من خارج الشاشة، عن أوصاف مروان، ونرى محمد فى لقطة متوسطة جالسًا على عربة ويراقب مروان، ويقول: "كان أيسر فقد كان يمشط الحصان بيده اليسرى، وكان يشبه الإسرائيليين. أكثر مما يشبه أهل غزة." وننتقل إلى مشهد جامع حيث نرى مروان يقود عربة أمام معسكر حربى إسرائيلى على بابه العلم، ونرى محمد يصاحب مروان، والعربة محملة بالمأكولات، ويقول: "كنا نورد المأكولات أنا ومروان للعسكريين الإسرائيليين". وفى صورة قريبة نرى مروان وحوله جنديتان إسرائيليتان تقدمان له السجائر لإغرائه، ويعبر مروان عن إعجابه بهما، وتصرفه يثير شكوك محمد الذى ينتظره خارج المعسكر، ويقول من خارج الكادر: "أكدت لى الطريقة التى تعامل بها الإسرائيليون مع مروان أنه ينتمى إليهم، وخفت أنه سيشى بى، ولكنه اختفى لحسن الحظ."

ويعود مشهد الاستجواب، ويسأل القائد محمد عن المكان الذى اتجه إليه مروان، فيؤكد أنه لا يعرفه، ويسأله المساعد إن كان قد رأى مذبحة الجنود المصريين الأسرى فى غزة، وترينا لقطة كبيرة وجه محمد المكفهر، ويقول: "لا تذكرنى بهذا من فضلك، لقد كان منظرًا فظيعًا ومخيفًا."

ونرى فى صورة قريبة، محمد داخل المعسكر الإسرائيلى وهو يحمل جوالاً، وعلى وجهه علامات الرعب، ونرى فى لقطة بانورامية الجنود المصريين مربوطين ومصطفين

أمام حائط، وتدخل مدرعة إسرائيلية وينزل منها ضابط إسرائيلى، وفى لقطة متعمقة نرى هذا الضابط يأمر مرءوسيه بإجلاس الجنود المصريين على الأرض، وهو يمسك فى يده مدفعًا رشاشًا، والعلم الإسرائيلى يخفق فوق رأسه، ثم يطلق النار على الجنود المصريين. ويضطرب محمد من صرخاتهم، ويتحرك للتدخل ولكن زريعة يمنعه، وزاوية رؤية الضابط الإسرائيلى والعلم فوق رأسه، تعطى صورة لدولة عدوانية وغير إنسانية، وهذا المشهد، مع مشاهد إبادة الطيران الإسرائيلى لجنود المصريين فى سيناء، يبرز عدوان الجيش الإسرائيلى عام ١٩٦٧، ويكشف توجهاته التوسعية باحتلال الأراضى المصرية فى سيناء، والأراضى الفلسطينية فى قطاع غزة.

وفضلاً عن ذلك، نلاحظ أن صور مسكن زريعة الذى تحول إلى ورشة حدادة، ومورد للمواد الغذائية، وكذلك العمل المنتظم لتوريد هذه المواد بواسطة عماله إلى معسكر الأعداء الحربى، يبينان كيف تحول نظام المعيشة فى قطاع غزة، واقتصاده، ليصير تابعًا للمحتل الإسرائيلى.

وأدى مشهد مذبحة الجنود المصريين إلى تدهور الروح المعنوية لمحمد، ونراه فى لقطة متوسطة على منامته فى منزل زريعة، وهو مستيقظ، ومتكدر، فى حين يستغرق الباقون فى النوم، ويقول له زريعة: "يا ياسر! (وهو الاسم الذى أطلقه عليه) علينا أن نسلم حمولة من السمك للقيادة العسكرية، فاحمل المواد وتعالَ معى." ونرى فى لقطة كبيرة زريعة ومحمد على معبر أمام قارب صغير، ونرى فى الخلفية مركبًا شراعيًا. يقول زريعة لمحمد: "ناولنى البضاعة، ستأخذ هذا المركب الليلة إلى مصر، مع السلامة، بلغ تحياتى لمصر وشعبها." ويحاول محمد الذى تأثر بشدة أن يعانقه معبراً عن امتنانه، ولكن زريعة يمنعه قائلاً: "لا وقت للعواطف، سيخبرك الرجال على المركب عما يجب قوله إذا حدث تفتيش فى أثناء الرحلة."ويعبر تصرف زريعة عن المقاومة العربية السرية للاحتلال الإسرائيلى، كما يعبر الاتصال بين علوان العربى من سيناء مع زريعة، لحماية محمد الجندى المصرى الذى نجا من إبادة فرقته على يد العدو فى يونيو ٦٧،عن تضامن الشعوب العربية فى الأراضى المحتلة.

ويعود مشهد الاستجواب، وينهى محمد أقواله: "وهكذا عدت إلى مصر"، ويقف القائد ويهنئه بحرارة لعودته سالمًا. وهذا التصرف يعنى تخليه عن الشعور بالشك فى أثناء سرد محمد للأحداث التى مرت به، ويقول: "لك تصريح بإجازة أسبوعين."

ونرى محمد بلباسه العسكرى، فى لقطة قريبة، فى إحدى عربات القطار المتجه إلى بلدته، ويتبعها مشهد لمحمد مع ابنة عمه فاطمة، فنرى محمد جالسًا على جذع شجرة فى حقل على جانب الترعة وهو يقرأ ، وتأتى فاطمة لتقطع قراءته وتدعوه إلى حضور المصارعة التى يقوم بها بعض الشباب فى باحة المنزل، ويدل تصرف فاطمة، وكذلك ملابسها الخضراء التى تنسجم مع الطبيعة المحيطة بها، على طبيعتها المنطلقة، فى مقابل محمد المنطوى الذى يفضل القراءة على الانغماس فى أنشطة الفراغ فى القرية.

ونعود إلى مشهد القطار، فنرى أحد الركاب يتناول بعض الأمتعة الخاصة به من الرف فوق محمد، فيسقط جوال فوق حجر محمد، ويعتذر الراكب، ولكن راكبًا آخر جالس قبالة محمد يقول: "دا مش قطار دا مرجيحة، وكل شىء يتأرجح فى هذا البلد، وعلينا أن نتحمل ذلك." يقوم محمد ويترك مكانه، فيسأله فلاح: "ليه بتنسحب يا دفعة؟" فيرد آخر: "سيبه، العساكر متمرنين على الانسحاب:" وهو يشير بذلك لانسحاب الجيش المصرى من سيناء بعد الهزيمة العسكرية فى ٦٧. ونرى وجه محمد، فى لقطة كبيرة، متكدرًا من هذه الملاحظة، ويتجه إلى الفلاح ويهزه من منكبيه قائلاً: "عاوز تقول إيه؟" فيعتذر الفلاح، ويتدخل راكب نعرف من ملابسه، والصحيفة التى يمسك بها، أنه مثقف، قائلاً: "ما كانتش غلطتكم، إحنا اللى انسحبنا قبل الجيش بكثير." وهو يشير بذلك إلى الموقف العام للمثقفين فى المجتمع، الذى تميز بالتخلى عن السياسة، وفقدان الشعور بالمسئولية تجاه المصلحة الجماعية، وهو موقف كان له أثر حاسم فى انحراف النظام السياسى، والهزيمة العسكرية عام ٦٧. وفى هذا المشهد، تلعب عربة القطار دور العالم المصغر الذى يضم الفئات المختلفة من الشعب، وتعكس التصورات المختلفة للأحداث المهمة، مثل مأساة الهزيمة وأثرها على الرأى العام، وعلى الحياة العامة،

والفشل العسكرى وقضية التمثيل السياسى، معبرة بذلك عن الجو العام للخيبة وفقدان الاتجاه.

يتجه محمد إلى باب العربة ليبقى وحيداً، ويتذكر ليلة قضاها مع أحد أصدقائه فى "مولد"، ونرى فى لقطة متوسطة، صديقه وهو يجرب إحدى الألعاب حيث يقوم بدفع ثقل ليرتطم بمانع فيحدث صوتًا مثل صوت المتفجرات، ويرفض محمد دعوة صديقه للاشتراك فى اللعبة، وتغطى على هذه الصورة، صورة عامة تبين الجو العام المسترخى فى المولد، والجمهور الكبير المرح، فى مقابل الجو فى عربة القطار. ويدعو الصديق محمد للاشتراك فى لعبة إطلاق بندقية، فيجيب: "لا أحب الأسلحة، إن من يمسك السلاح يصير معتمداً عليه، عندما لا يكون العمدة محاطًا بالخفراء، يتحدث بلهجة تختلف عن تلك التى يتحدث بها وهو محاط بهم، فهو يتحدث فى الحالة الأولى بلهجة العقل." يسأل صديقه: "ألا يمكن أن تتوقف عن التفلسف قليلاً؟"

وترينا لقطة عامة منظر الحقول، وفى الخلفية نرى عربة يجرها حصان فى طريق بعيد. تتبعها لقطة قريبة نرى فيها محمد مع صديقه الذى يقود العربة، ويقول الصديق: "الحمد لله على السلامة، فقد عدت سليمًا"، "شكرًا يا عزوز" وهو يربت على كتفه، "احكِ لى ما حدث"، يجيب محمد فى صورة ثابتة: "انهزمنا وضُربنا." ويعزيه عزوز قائلاً: "من يقبل أن يُضرب فى منزله دون أن يتحرك، يقبل نتيجة لذلك أن يُهزم فى الخارج." وهذا يشير إلى التنظيم السياسى، حيث التنظيم الاستبدادى للنظام، وغياب الديمقراطية، وعدم مشاركة الشعب فى عملية اتخاذ القرار بشأن أموره الخاصة، يقول محمد: "أنت الآن بدأت تتفلسف فى حين توقفت أنا. احكِ لى عما حدث فى القرية بعد الهزيمة." يجيب عزوز: "تظاهر الفلاحون، وقادهم عباس إلى العاصمة ثم عادوا." يسأل محمد: "عباس زى ما هو؟"

فيجيب عزوز: "وأسوأ من الأول، ويفرض سيطرته على القرية، ودون رقابة."

– "وعمى عبد الله، هل تغير؟"

- "لا، وهو أكثر ارتباطًا بعباس، وهذا الارتباط حقق له مكسبًا كبيرًا من بيع الحبوب هذا العام

- لقد لاحظت أن أحدًا لم يحضر لمقابلتى .

- أظن أن هذا تحت تأثير عباس، لا بد أنه أقنع عمك بأن حضور الفلاحين بكثرة لملاقاتك قد يثير مظاهرات أو مشاكل فى القرية، أول أمس حضر حسنين من الجبهة بعد أن بُترت رجله، ولم يحضر أحد لاستقباله.

وفى هذا المشهد، يمثل عزوز ضمير القرية، الذى يريد محمد الإحساس به، فأقواله تنقل الحالة فى القرية، فعباس، ممثل أحد أجهزة السلطة، يتحكم فى تصرفات الفلاحين، ويرتبط عبد الله الذى يمثل المنتفعين والمتربحين، بهذه السلطة.

ونلاحظ هنا أن تنظيم الفيلم حتى الآن، يسير فى اتجاهين، هما تأثير الهزيمة على الحياة القومية، والتشكيك فى النظام، وهذا ما يحدد الجو العام للصراع.

يدخل محمد منزله، فتقابله أخته بحرارة، فيقول: "والله كبرتى واحلويتى يا زينب"، ونعرف من هذه الملاحظة طول مدة غياب محمد منذ هزيمة ٦٧، ومنفاه المؤقت فى قطاع غزة. تندفع أم محمد وتحتضنه برقّة بين ذراعيها، بينما يراقب عزوز هذا اللقاء وهو متأثر. تقول الأم: "زينب حضّرى الشاى لأخيك" فيقول محمد: "سأذهب أولاً إلى زيارة عمى عبد الله ثم أعود." تسأله زينب، مشيرة لحبه لفاطمة: "عمك أم فاطمة؟" فيجيب : "الاثنين".

نرى واجهة منزل عبد الله الكبيرة التى تدل على ثرائه بالمقارنة ببقية الفلاحين، ويكتشف محمد غياب فاطمة، يرحب عمه به، ويلومه للتطوع فى الجيش دون أخذ رأيه، ويدعوه، كنوع من الترضية، أن يساعده فى بيع الحبوب، مشيراً إلى دفتر الحساب الذى يمسك به أحد الفلاحين، ويعتذر محمد قائلاً إن عزوز ينتظره.

يستغرب محمد غياب فاطمة، ولكنه يتذكر مكان لقائهما فى الحقول، وهناك يجد فاطمة جالسة على جذع الشجرة الملقاة على الأرض، ونرى فى صورة كبيرة، وجه

فاطمة يعبر عن الفرح الذى يتحول فجأة للحزن، ويقول محمد: "كنت أنتظر أن أجدك فى منزلنا أو منزلك لاستقبالى، ثم تذكرت أن منزلنا إحنا الاثنين هنا." وتسيل الدموع من عينى فاطمة وتقول: "كنت أنتظرك كل يوم حتى عندما كنت أعرف أنك لن تعود، كان قلقى عليك ينسينى عذابى." يجيب محمد: "من الطبيعى أن ينسى الإنسان أحزانه عندما تحدث مصيبة أكبر." يقفان ويتمشيان قليلاً، ويقفان أمام فرع شجرة ينقسم إلى فرعين، ويتأملان الماضى، وتعبر الصورة عن أن الماضى يقف فى طريق المستقبل، يقول محمد: "أنا أيضًا فكرت كثيرًا فى حكايتنا، تطوعت فى الجيش لأتعلم محاربة العناصر السيئة فى القرية. ولكن اليوم بعد ما حصل فى سيناء، فإن سيناء هى أهم شىء، ولا أعرف ما سيمكن عمله."

- تجيب فاطمة: "ستعرف بالتأكيد، فكرت فى الانتحار ولكننى لم أفعل، وسأجد يومًا الوسيلة للتصرف."

- دخلت الجيش لأتعلم كيف أقتل عباس، وتلا ذلك صورة متوسطة تبين وجه عباس موضوعًا فوق لوحة للتدريب على إطلاق النار، ويستطرد محمد: "ولكن بعد الهزيمة اكتشفت أن هناك كثيرين يجب أن أقتلهم قبل عباس، علىَّ أولاً أن أنتقم لزملائى فى الفرقة الذين قُتلوا جميعًا فى سيناء."

ويساهم هذا القول فى تحديد تحرك محمد، فقد انضم للجيش تحقيقًا لواجبه نحو جماعته، وضرورة التخلص من عنصر ضار وهو عباس، أى أن تصرفه جاء بناءً على صراع داخلى، ولكن الآن فى ظل صراع عام والخطر الذى يهدد مصير الأمة وسلامتها، صار النضال لتحرير سيناء من الاحتلال الإسرائيلى، أى الصراع الخارجى، هو الذى يحدد أى تحرك فى المستقبل.

ولكن تحليل الحبيبين للماضى فى هذا المشهد، يحدد التمييز بين ذكريات التوافق والحب والسعادة، فى هذا الماضى، وبين انتقاد الجوانب السلبية فيه والمستمرة حتى اليوم، بما يمنع العودة إلى التوافق. ونرى صورًا لتنزه الحبيبين فى الطبيعة،

ومسابقاتهما، وألعابهما البريئة، ونسمع صوت محمد من خارج الكادر قائلاً: "حتى اليوم الذى وصل فيه عباس إلى القرية." وفى لقطة متوسطة، نرى محمد جالسًا يقرأ فى شرفة منزله، ويحضر عزوز ليقطع قراءته ويدعوه ليرى عباس المدير الجديد للجمعية التعاونية فى القرية. يقدم عباس الذى يحيط به عبد الله والفلاحون فى حديقة، برنامجه فى العمل، فيقول وهو ينظر إلى محمد: "أهم الناس فى نظرى هم الطلاب، فهم يمثلون المستقبل، وهم يعرفون ما لا يعرفه الآخرون. أما أنا فأعمل لمصلحة القرية، ولهذا علينا أن نوحد قوانا جميعًا." ويصفق الحضور وينصرفون، ونرى فى لقطة مقربة، فلاحَين يتناقشان. يقول أحدهما: "يبدو أن عبد الله مرتبط جدا بعباس، وجرار الجمعية يعمل فى حقله كل يوم،" يرد الآخر: "لا! عباس هو الذى وضع عبد الله فى جيبه، وكذلك كسب العمدة وشيخ البلد." ويوضح حديث هذين الفلاحين أسلوب عباس فى التحايل بالخطاب ، وفى نواياه الحقيقية للسيطرة، فهو يتحكم فى توزيع المساعدات والخدمات المقدمة من الجمعية التعاونية، وهو يتحالف مع أجهزة السلطة من ناحية، ومع الرأسمالية الزراعية الطفيلية من الناحية الأخرى.

وفى المقابل، يتلو هذه الكلمات مشهد نرى فيه عباس مع عبد الله فى منزل الأخير، وهما يتفاوضان فى سعر بيع محصول القمح الخاص بعبد الله، ونرى فى لقطة كبيرة، زجاجات الخمر وكئوسًا على طاولة مجاورة، مما يشير إلى تعاطيهما الخمر بعكس عادات الفلاحين. يقول عباس: "نبتدئ بالحديث عن فاطمة"، ويجيب عبد الله: "سنتحدث عنها بعد الاتفاق على السعر، وبيع القمح سيأتى بمكسب كبير،" وهذا المشهد يوضح معايير الربح والمضاربة التى تحكم تعامل هاتين الشخصيتين، اللتين ترمزان لهيكلين مختلفين: فعباس يرمز للبرجوازية التى تمسك بالسلطة، وتتحكم فى أجهزة الدولة الإدارية، وعبد الله يرمز للبرجوازية الريفية، وتحالف هذين الهيكلين هو الذى أجهض مشروعات التنمية الاقتصادية الاشتراكية للنظام القائم. ويجب أن نوضح أن الجمعيات التعاونية هى هيئات عامة أنشأها النظام فى إطار الإصلاح الزراعى، بهدف تقديم المساعدة الفنية للفلاحين، ومساعدتهم على تسويق محاصيلهم، وحمايتهم من استغلال السوق عن طريق تحديد الأسعار بشكل تحكمى. ولكن تحالف هذين

الهيكلين الذى أشرنا إليه أعلاه، قد حرف هذه الهيئات عن وظيفتها الجماعية، ودشن نظام الاحتكار.

ويُفتح المشهد التالى بلقطة عامة نرى فيها محمد وفاطمة يتجهان إلى مكان لقائهما المعتاد فى الحقول، وهما يتناقشان حول سُمعة عباس فى القرية، وهما مختلفان في تقدير مؤهلات هذا الأخير. يقول محمد: "لا يمكن إلقاء اللوم على عباس أو من فى وضعه، فالنظام هو المسئول عن تركهم يتصرفون بشكل غير قانونى دون محاسبة." تجيب فاطمة: "عباس ليس مثل الآخرين، فهو يتعرض لسوء الفهم مثل جميع الأفراد الناجحين. فمنذ وصوله إلى القرية، دب فيها النشاط والحيوية، وكلما زاد النشاط، زادت الإشاعات حوله، ويبدو أن له علاقات قوية فى العاصمة، وأنه مرشح للوزارة." ويدهش محمد، ويسألها عن السبب وراء هذا الدفاع الحماسى عن عباس، فتخبره أنه قد طلب يدها من والدها الذى وافق على الزواج بسبب علاقتهما الوثيقة، ولكنها لم تعلن موافقتها، وتضيف: "لا أستطيع الرفض، وعلى أى حال فأبى لن يوافق على زواجى منك، لأنك فى رأيه، لا تنتج، ولا عمل لك إلا القراءة." ويترك محمد فاطمة لتتخذ قرارها بحرية، قائلاً: "إن ما يربط بيننا يتجاوز مجرد الزواج، فحب الرجل لوطنه قد يزيد كثيراً عن الحب الذى يبديه رجل مرشح للوزارة." ويبرز هذا المشهد التميز الاجتماعى بين محمد وعباس، فهذا الأخير، بفضل مركزه، هو المحرك للقرية، وهذا يقوى من وضعه فى مقابل إضعاف وضع محمد فى القرية، وكذلك علاقاته مع عمه، إلى درجة استبعاده. يقول محمد لفاطمة: "سأعود إلى القاهرة، فى انتظار اتخاذك لقرار." وفضلاً عن ذلك، فالزواج من عباس يصير الوسيلة لتحقيق تقدم اجتماعى يؤثر على القرارات الحميمة لفاطمة التى لديها طموحات غير معلنة.

وتجرى خطوبة فاطمة لعباس فى حفل غذاء عائلى، ويعبر عباس عن طموحاته قائلاً لفاطمة: "أتمنى أن تنتهزى فرصة غيابى فى يوم ما لتقومى بوضع بعض النظام فى بيتى، فوقتى كله مخصص لخدمة مصالح الشعب، وأنت تمثلين الشعب بالنسبة لى."

ويتلو هذا القول مشهد نرى فيه عباس يصل بالسيارة إلى الفيلا التى يسكنها، وفى صورة قريبة، نرى فاطمة واقفة على سلم عند مدخل الفيلا، تنظف الستائر بمساعدة خادمة، وتنزل من فوق السلم بعد عودة عباس المفاجئة. ويعبر نزولها من على السلم فى هذه الظروف عن تدهور الموقف، ويقول عباس: "لم أتصور وجودك فى المنزل بدون وجودى." ونرى وجه فاطمة فى لقطة قريبة تحت تأثير كلمات عباس، وينتقلان إلى الشرفة، وتتابع فاطمة عملية التنظيف. ويمتدح عباس صفات الطيبة التى تبديها وتجعل منها زوجة مثالية، كما يخبرها بمشروعاته للتقدم الاجتماعى عن طريق ترك العمل فى القرية والانتقال إلى العاصمة لوظيفة أهم، ويسألها إن كانت تفكر فى الزواج من محمد، فتجيبه بالنفى. وينتقلان إلى داخل الفيلا، وتنصرف الخادمة، وينتهز محمد وجوده معها وحدهما داخل الفيلا ليغتصبها، ونراها فى لقطة متعمقة وهى عاجزة عن مقاومته ولا تنجح فى الهرب منه، ويصحب هذا المنظر لحن موسيقى يعبر عن تدهور الوضع، والمصير السيئ. ويعبر الاغتصاب فى الداخل فى مقابل أقوال الإطراء فى العلن، عن المفارقة بين أحاديث عباس المنمقة فى الأماكن العامة فى القرية، وطموحاته الخفية للمكسب، والاستغلال، وإساءة استخدام السلطة.

ونلاحظ فى هذه المشاهد الأخيرة، كيف يربط محمد بين فاطمة والوطن، فى حين يربطها عباس بالشعب الذى يغتصب مصالحه عن طريق صرف مهمته فى الجمعية التعاونية من الخدمة العامة إلى التربح، والخلط بين السلطة والربح. ويرمز اغتصاب فاطمة للفوضى التى تحدثها العلاقات غير القانونية التى يفرضها عباس على الجماعة القروية، لاحتكاره السلطة فى هيئة عامة، الأمر الذى يبرز فوضى هذه العلاقات.

وتخلق تصرفات عباس مشاكل لأهل القرية، وينقل عزوز الذى يرمز لضمير القرية هذه المشاكل إلى مسرح العاصمة. يسمع محمد طرقًا عنيفًا على باب شقته، ويفتح الباب ليجد عزوز، الذى يعبر عن رغبته فى تحطيم جميع الأبواب فى مصر للاحتجاج على عدم السماح بنقل أخبار التصرفات غير القانونية التى يقوم بها أناس فى مراكز

السلطة مثل عباس. ونرى فى لقطة كبيرة محمد وعزوز فى الشرفة التى تطل على قمم المآذن وقبابها فى هذا الحى العتيق من القاهرة. وترمز زاوية الرؤية هذه، إلى الرغبة فى نشر أنباء هذه الفضيحة إلى قمة السلطة السياسية، وفى جعل التاريخ، الذى ترمز له هذه المبانى التاريخية، شاهداً على هذا الانحراف فى الأوضاع الاجتماعية السياسية.

ويسأل محمد عزوز: "وأهل القرية عملوا إيه؟".

- "سكتوا".

- "يبقوا بطلوا يفكروا" مبرزاً السكوت على أنه دليل الاستسلام وغياب الديمقراطية.

- وفاطمة، إيه أخبارها؟.

- عباس اخترق بيت عمك.

- عاوز تقول إيه؟ بلهجة تعبر عن القلق.

- عباس ينشر إشاعة تقول إنك تنوى الزواج من فاطمة.

ويفهم محمد المعنى الضمنى لأقوال عزوز، وحجم المصيبة التى حلت بحبيبته فاطمة، التى تصل فجأة إلى العاصمة بعد سفر عزوز منها، بحجة زيارة قريبة لها. وفى لقطة كبيرة نرى محمد يحدق فيها محاولاً رؤية تأثير الجرح على وجهها. وتقول فاطمة: "الآن عرفت أنى لا أريد الزواج من عباس"، ويسأل محمد: "وعرفتى إزاى؟"، وتجيب: "لا تسألنى وإلا سأكذب عليك، ولا أحب أن أخبئ عنك الحقيقة"، وتسرع بالانصراف.

وتنهى هذه المواجهة التطور المأساوى للموقف سواء على المستوى الفردى أو الجماعى، مما يساعد على زيادة حدة المقاومة للأجهزة المنحرفة للنظام، وتأكيد ضرورة الإصلاح ، وفكرة الانتقام.

وينتهى هذا التحليل للماضى عبر هذه المشاهد من الفلاشباك بالعودة إلى المشهد الحالى للحبيبين ، وهما ينهيانه بعد العودة من سيناء، يقول محمد: "لقد فهمت كل شيء وتغيرت، لم يبقَ أمامى سوى الانتقام لك وقتل عباس، وبدأت أتابع جرائم الشرف فى صفحات الحوادث، التى كنت أتجنبها من قبل، لقد أصبح من يقتل من أجل الدفاع عن شرفه، يماثل ، فى نظرى ، من يقتل دفاعًا عن الوطن، لقد تركت دراسة الفلسفة، وتطوعت فى الجيش لأتدرب على القتل، وكانت كل الأهداف أمامى تمثل عباس، وفى كل مرة غيرت السلاح كنت أحتفظ برصاصة." ونراه فى لقطة مقربة يخرج رصاصة من جيبه، ويقول: "هذه الرصاصة كانت مخصصة لعباس، وحددت يومًا لقتله، ولكن المأساة حدثت فى سيناء وقُتل كل زملائى فى الفرقة، وهكذا زاد عدد من يجب أن أقتلهم، هذه الرصاصة ستقتل عباس يومًا ما، ولكنها يجب أن تمر أولاً فى أجساد من قتلوا رفاقى دون أن يتمكنوا من الدفاع عن أنفسهم،" ومن هذا الخطاب الطويل نعرف أن محمد لا يريد الحرب من أجل الحرب والقتل، وإنما من أجل المبادئ والعواطف. ويضيف بلهجة تأمل: "عباس من حظه أن يعيش عدة سنوات أخرى، كم يا ترى؟" وهكذا يشير إلى السنوات التى مرت بعد الهزيمة، وأزمة المجتمع وصعوبة إيجاد حل عسكرى فالجيش لم يجرِ تجديده بعد.

تقول فاطمة: "أنا لا ألوم عباس على تصرفه، فأنا اللى غشتنى المظاهر"، يجيب محمد: "لقد خُدعنا جميعًا." وذلك شرحًا للطبيعة العامة لهدف الصراع الذى حدث فى القرية، ويضيف: "يلزمنا مئات السنوات لنتعلم أن نرى المستقبل، إن واجبنا أن نحمى الفلاحين الأقل منا وعيًا من المغتصبين." تقول فاطمة: "أنت تغيرت" فيجيب: "مش وحدى، ولكن كل مواطن فى البلاد تغير، ويجب أن يتغير." وهكذا تأتى القوة الثورية إلى محمد والمثل الأعلى لإعادة بناء المجتمع، لتحل محل ضعف فاطمة، وجو الاستسلام العام.

وهكذا ينتهى هذا المشهد الطويل لتحليل الماضى وانتقاده، والذى سيحكم النضال القادم ويحدد مساره.

ويتلوه لقطة كبيرة ترينا عباس مع عبد الله ، ومحمد ، وفلاحين آخرين جالسين فى فناء الجمعية التعاونية، ويقول عباس: "يمكننى الحصول لك على تصريح بترك الجبهة، وهكذا يمكنك مراعاة الأرض مع عمك وتتزوج من فاطمة." ويجيب محمد بسخرية: "من إمتى الجمعية التعاونية بتهتم بالمسائل العائلية؟"، وترينا لقطة كبيرة وجه عبد الله المندهش من ملاحظة محمد، قائلاً: "مالك؟ عباس من العائلة" ويرد محمد بغضب: "العائلة تغيرت كثيراً مؤخراً، وستتغير أكثر عند عودتى من الجبهة." وترينا لقطة بانورامية وجوه الفلاحين المندهشين من رد فعل محمد، ويعلق عزوز فى لقطة ثابتة: "برافو! أدى راجل حقيقى، محمد هو الراجل الوحيد فى القرية اللى تجرأ على تحدى عباس،" وينسحب محمد معلنًا أنه سيعود غداً لسيناء.

ونلاحظ هنا أنه فى المشاهد التى تجرى فى الجمعية التعاونية، لا نرى داخلها ولا الأنشطة التى تحدث فيها، وهذا يختصر الجمعية إلى رمز يعبر عنه عباس.

ويفتح المشهد التالى بلقطة متحركة إلى الخلف تبين قافلة من المدرعات تسير فى طريق صحراوى مما يدل أنها متجهة للجبهة. وفى لقطة مقربة نرى محمد فى إحدى المدرعات وزميله الذى بجواره يقول بلهجة مازحة: "اسمى خليل، حتفضل مشدود كده لإمتى؟ حاسميك المكوى بسبب وشك المشدود." وخليل يمثل روح الفكاهة لدى المصريين الذين يستخدمونها للسخرية من أنفسهم، ولتجاوز المواقف الخطيرة بالانتقاد.

ونرى فى لقطة قريبة، جندى يقف أمام إحدى الخيام ، ومعه مجند يحمل مهماته على ظهره، ويسأل الجنود الجالسين على أسرّتهم: "عندكم مكان خالٍ لهذا الجندى؟" ومن بين الجنود نرى خليل الذى يقول: "عندى مكان بالعملة الصعبة." ويقول الجندى للمجند: "ستقيم إلى جانب مهرج." وينفجر الجنود فى الخيمة بمن فيهم محمد ضاحكين، ويقول خليل للمجند الذى ينظف سريره بعناية: "أنت منين، من الزمالك؟"، فيجيب بلهجة تفاخر: "عندى ليسانس فى الفنون المسرحية، واسمى رءوف حسنين." ويسخر خليل قائلاً: "علشان كده بتمثل" ويجيب رءوف: "السيئ فى الجيش أن الرجال

من الفئات العالية يقابلون فيه المتشردين." وتقوم مشاجرة حامية بينهما، ويتدخل محمد لفضها، وهذا يساعد على تقاربهم.

ويتلو هذا الحادث، تهديد خارجي، إذ نرى فى لقطة متوسطة، جنديًا فى معسكر الأعداء، يطلق صاروخًا من على بعد كبير نسبيًا، ويسقط فى المعسكر المقابل حيث يحدث انفجارًا كبيرًا، ويدل علم أحمر مرفوع قرب الجندى أنه من معسكر الأعداء. وفى المعسكر المقابل، نرى صفًا من الجنود فى وضع الارتكاز، يردون على إطلاق النار بالمثل، ويتلوهم صفٌ ثانٍ وراءهم بإطلاق النار. وتطلق صفارة الإنذار، وترينا لقطة عامة الجنود يخرجون من أماكنهم ويجرون نحو الخنادق، وتقوم طائرات الأعداء بمناوأة الجبهة، التى يغطيها الدخان، وتسمع أصوات انفجار الصواريخ، ونرى فى لقطة متوسطة، عسكريًا يقفز إلى الخندق الموجود فيه محمد، الذى يتعرف عليه: "أنت مروان، اشتغلنا معًا عند المعلم زريعة فى غزة"، ويتعرف عليه العسكرى قائلاً: "ياسر من غزة"، ويتعانقان. ويقاطعهما انفجار صاروخ قريب، فيخفضان رأسيهما للوقاية من الخطر، ويقول محمد: "كنت أخرس وأيسر" فيجيب: "هذا كان تصرف مؤقت"، ويشدان على الأيدى. ويقول محمد: "أنا سعيد أنك معى هنا"، فيجيب: "أنت الذى معى" موضحًا أنه قائد القوة العسكرية الموجودة فى هذا الجزء من الجبهة، ويتجه مروان نحو نهاية الخندق. وفى خندق مقابل، نرى خليل يسأل محمد عن حالته، فيجيب: "كله تمام، وأنت؟" – "تمام، ولكننى لا أجد رءوف فى الخندق." ونرى فى لقطة كبيرة قدمه فوق رقبة هذا الأخير، "ارفع رجلك، هل سأتحملك فوق مضايقات الإسرائيليين؟" ويقف، ولكن انفجار صاروخ جديد يجبره أن يعود إلى الخندق بجانب خليل. ويتوقف الضرب، ويسأل رءوف محمد: "هل سيستمر الإسرائيليون فى مضايقتنا؟" – "يجب أن يدفعوا ثمن كل هذا." وهذان المشهدان يوضحان الوضع السيئ للجنود، وتمرد الجيش على وضع الدفاع.

ويتلو ذلك لقطة مقربة لخليل جالسًا منطويًا على نفسه على سريره، ويسأله رءوف: "هل تظن أن الإسرائيليين سيكررون هجمتهم الشديدة الأخيرة؟" فيرد خليل

ثائراً: "كيف سأعرف؟ أو هل تظن أني عميل للمخابرات، أو ربما أنني عضو فى الكنيسيت الإسرائيلى؟" ، ويقف فجأة ويخرج من الخيمة. رءوف يسأل محمد عن سبب غضب خليل، ونرى محمد فى لقطة متوسطة يجلس على سريره حزينًا مثل خليل، يخرج رءوف من الخيمة، ويسأل خليل عن سبب غضبه، فيجيب "لقد تخرجت فى كلية الزراعة عام ١٩٦٦، ومنذ ذلك الحين وأنا هنا فى هذه المعسكرات، لقد نسيت كل ما تعلمته فى الكلية، ولو تركت الجيش بكره إلى العمل فى الزراعة، لما عرفت الفرق بين المزروعات." ويطمئنه رءوف بأنهم جميعًا فى نفس الوضع، وفى الخلفية، نرى صفوف الخيام، ودورية استطلاع تمر بينها.

وتأتى فوقها لقطة متوسطة نرى فيها محمد مع مروان فى خيمة القيادة، التى تتميز بأنها أكبر قليلاً ، وبها مكتب وكرسيان، محمد يشرح موقفه لمروان، فى مقابل المناقشة التى جرت بين رءوف وخليل. ونراه فى لقطة كبيرة يمسك رصاصة فى يده، ويقول: "أنا أحتفظ بالرصاصة ، فى جيبى لقتل شخص دمر حياتى، واليوم لا أعرف من الذى سأستعملها لقتله، فرصاصة واحدة لا تكفى، كان الواجب أن أحتفظ بعشر رصاصات، بمائة، بألف." يجيب مروان: "لا تيأس، لقد تألمت وعشت نفس الأوضاع التى مرت بك وكان من الممكن أن أضيع، وهذا الوضع تمر به أية أمة عانت الهزيمة العسكرية، فبعد الحرب تظهر النتائج السيئة على السطح، وتموت فينا أشياء كنا نحبها، ولكن المعدن الأصيل لا يصدأ، ومصر قوية." ونرى فى لقطة كبيرة نظرة تقدير من محمد بعد هذا الدفاع الصادق، وأضاف مروان: "احتفظ بهذه الرصاصة للطيار الذى طاردك فى الصحراء، ولأولئك الذين يحتلون الأرض التى قُتل فيها رفاقنا، إذا قُتل هؤلاء المحتلون، فسيختفى الألم واليأس من حياتنا." ويشير هذا الخطاب إلى التحدى الذى تواجهه الأمة فى الحقيقة: ضد الفشل العسكرى، والحرب النفسية، والتثبيط السياسى والعسكرى الذى تواجهه، عن طريق الهجمات المستمرة لطيران الأعداء.

وفضلاً عن ذلك، فإن عرض حالة الجيش فى الجبهة، وكذلك المستقبل غير المضمون لشباب الأمة التى يتكون منها هذا الجيش، كما رسمتها المشاهد السابقة،

تعبر عن وقفة فى تنظيم قصة الفيلم، تحضر للتطورات اللاحقة للأحداث، وتشى بضرورة القيام بتحرك هجومى يضع نهاية لهذا المأزق.

والمشهد التالى يبدأ بلقطة كبيرة للعلم الوطنى تتلوها لقطة عامة تبين الجنود بسلاحهم يكوّنون مربعًا حول العلم المرفوع، وتصل مدرعة، وينزل منها جندى يستقبله النقيب مروان، ويتسلم منه أمرًا مكتوبًا. ويستدير مروان نحو الجنود قائلاً: "فى خلال إحدى الغارات سمعت جنديًّا يقول إن العدو يجب أن يدفع ثمن عدوانه. من الذى قال ذلك؟" - يجيب محمد قائلاً "أنا يا سيادة النقيب." - يبدو أننى لست الوحيد الذى سمع هذه الرسالة، ولكن القيادة العامة سمعتها،" وترينا لقطة متحركة أفقية الجنود وهو يلقى إليهم بالرسالة: "هناك أوامر بأن نقوم بعمليات عسكرية استنزافية خلف خطوط العدو فى عمق سيناء، وسأسميها عملية الانتقام." ويدل هذا الخطاب على بدء حرب الاستنزاف التى بدأت فى عام ١٩٦٩، بعد إعادة بناء الجيش المصرى جزئيًّا.

ويتلو هذا الكلام، لقطة متوسطة لطائرة حربية تطير فى الظلام، وفى قمرتها صفين من الجنود المسلحين، وتهبط الطائرة، ويفتح الباب ويندفع الجنود للخروج. ويزحفون على الرمال، فى اتجاه مبنى معين، ويتجنبون أضواء جهاز رادار يمسح أرض الصحراء. ونرى فى لقطة مقربة جنودًا يلعبون الورق فى داخل المبنى، وصوت مذياع يذيع الأخبار الإسرائيلية والموسيقى. ويسير حارسان فى الظلمة، ولكن الفدائيين يقتلونهما، ونرى فى لقطة قريبة قليلة الإضاءة النقيب مروان الذى يأمر الجنود بإطلاق النار، ونرى محيط المبنى ينفجر، ويخرج الجنود منه فيتعرضون لنار الفدائيين. وينفجر المبنى بالكامل، ويعود الفدائيون إلى الطائرة التى تحلق فى الجو فورًا، بعد نجاح العملية.

وفى لقطة عامة نرى محمد عائدًا إلى قريته فى القطار، الذى يسير بين الحقول، بعد هذه العملية، ويقابله الفلاحون بحرارة عند وصوله، وينقله عزوز فى عربته نحو القرية، ويندهش محمد من حيوية الفلاحين فيسأل عزوز عن سبب ذلك، فيقول له إن القرية قد تغيرت بعد اختفاء عباس: "لقد اختفى من القرية فجأة فى أحد الأيام، وقال

البعض إنه قُتل، وقال آخرون إنه سُجن. وتوجه عمك إلى منزل فى العاصمة ولم يتمكن من معرفة سبب اختفائه.

ويجب أن نؤكد هنا أن الاختفاء المفاجئ لعباس يعنى أن دوره كان مجرد حلقة الوصل بين المأزق الذى سمح بسيطرة هياكل التربح فى الجهاز الحكومى، وأوضاع جديدة، حيث الرد على التهديدات الخارجية، التى تعبر عنها حرب الاستنزاف، يفرض الحركية الجماعية، وبدء إصلاح فى الداخل.

ويوضح عزوز: "عبد الحميد المدير الجديد للجمعية التعاونية، رجل مستقيم، وقد نجح فى وقف مؤامرة رجال عباس ضده، وغيّر موظفى الجمعية، وحاول عبد المقصود ممثل الاتحاد الاشتراكى إيذاء عبد الحميد، ولكن هذا الأخير قدم ضده شكوى، وقضت المحكمة بفصله من وظائفه. لقد تغيرت القرية، وبدأ الناس يتكلمون، ربما أكثر من اللازم." ويؤكد محمد اطمئنانه لهذه العلامات الدالة على العودة إلى الديمقراطية وسيادة القانون، ولكن عزوز يؤكد استمرار السوق السوداء وتخطى القوانين فى القرية. ويجيب محمد بأنه لا يكفى إجراء إصلاحات فى الهياكل، وتغيير القوانين، بل يجب أن يغير الناس مواقفهم وتوجهاتهم. وهكذا يوازن ضمير القرية الذى يمثله عزوز، المثل الأعلى الثورى لتغيير البناء الاجتماعى عن طريق الثورة، الذى يحركه محمد.

وتستقبل محمد أمه وشقيقته بحب، وتعبر الأم عن قلقها من حالته التى لا تعرفها، وتقول: "من أربع سنوات، لا أعرف إن كنت تحارب أو تتابع دراستك." ويجيب محمد: "هذه المرة أنوى البقاء فى القرية لوقت أطول" معبراً بذلك عن توقف القتال لقيام هدنة، ووقف إطلاق النار، لإراحة الجيش بعد حرب الاستنزاف، ولاستكمال استعدادات الجيش للقيام بحرب تحرير الأرض.

فى لقطة متعمقة نرى محمد وفاطمة يتريضان فى ممر برجولا، وفاطمة تبدو حزينة، ومحمد يسألها عن سبب حزنها خاصة بعد اختفاء عباس، فتجيب: "أنا اللى انجرحت مش عباس" – "عليك أن تنسيه" – " أنت علمتنى أن الإنسان لا ينسى

مصيبته إلا إذا حدثت مصيبة أكبر منها." ولكن محمد يؤكد لها أن الإنسان يمكن أن يتسامى على المصيبة بأن يحاول إعادة بناء حياته، ويقتربان من قناة صغيرة، وتتردد فاطمة فى عبورها، فيسبقها محمد ويمد يده لمساعدتها، فترفضها بعنف، ونسمع اللحن الموسيقى الذى ارتبط بحادث اغتصابها الذى سبب لها الصدمة النفسية، وعندما تحاول عبور القناة تسقط فى الماء، ونرى هذه السقطة عبر نظرة محمد المتألمة. وتمد يدها الملطخة بالطين له فيمسك بها ويساعدها على القيام، ويقول: "أعرف أن هذه المأساة لطختك، ولكننى سأساعدك على الخروج منها."

وفى المشهد التالى، نرى عبد الله فى منزله، وهو يشرح أمام محمد، والمشرف على حساباته، كيف أن ظروفه المالية قد ساءت بعد مجىء عبد الحميد، مدير الجمعية التعاونية الجديد، ويقول المحاسب: "عندما كان عباس هنا، كانت هناك دائمًا فرصة للحصول على المال." وهذا يدل على انغماسه فى عمليات المضاربة والتربح التى كانت تجرى بين عبد الله وعباس.

ونرى فى لقطة متحركة إلى الخلف، محمد وعزوز يسيران فى الممر عند البرجولا، والأخير يشرح موقف عبد الله المعادى لعبد الحميد قائلاً: "عمك متضايق من عبد الحميد لأنه يرفض التعاون معه بسبب تعامله غير القانونى مع عباس، ومع ذلك، فعمك يستمر فى أعمال المضاربة مع نعمان مدبولى المشرف على حساباته، فهو يبيع بأسعار تزيد عن السعر الرسمى ولكنه يتهرب من المسئولية بجعل الصفقات تتم باسم نعمان."

يخرج محمد من منزله، ونرى فى لقطة كبيرة، يده تبحث عن شىء فى جيبه، ثم يعود إلى المنزل ويأخذ الرصاصة التى نسيها على المكتب، ويقول صوته من خارج الكادر: "بدأت أنسى أنى جندى، وأن هناك حربًا دائرة." وهذا القول يعبر عن مرور الوقت منذ تركه الجبهة، وتركيز نشاط محمد فى الداخل.

عبد الله يوصل نعمان وأباه إلى الباب، ويؤكد وعده له، ثم ينادى فاطمة ويبلغها أن نعمان طلب يدها، قائلاً: "إنه أحسن شباب القرية" فى إشارة إلى تعاونهما الوثيق،

الذى يريد نعمان تأكيده بالزواج. ويتغير وجه فاطمة، ونسمع اللحن الذى يذكرنا بحادث الاغتصاب، وينبه إلى أهداف نعمان للتربح واستغلال علاقته بعبد الله. وترفض فاطمة هذا الزواج.

وهى تقدم سببًا لرفضها، فشل مشروع زواجها السابق من عباس القائم على تعاملاته مع أبيها، ويصفعها عبد الله بقوة، ويصل محمد فى تلك اللحظة، ويتدخل لتهدئة الخلاف، ويعترض عبد الله على رفض فاطمة الزواج من نعمان مؤكداً أن هذه فرصتها الوحيدة للزواج بعد ما حدث لها من مأساة. ويواسى محمد فاطمة، ويطمئن عمه طالبًا يدها منه بهذه المناسبة، ويجيب عبد الله: "ولكننى أعطيت كلمة لنعمان" ويقول محمد: "لكن نعمان اعتُقل عند خروجه من عندك" – "ليه؟" "بسبب السوق السوداء، وأنت تعرف ذلك جيداً".

– "هذا أيضاً من تحريض عبد الحميد"، مؤكداً تربص مدير الجمعية لعملياته غير القانونية هو وشركائه، ويضيف: "ولكنك يا ابنى لم تنه دراساتك، وليس لديك عمل."

– "سأقوم من باكر بالعمل فى الأرض" يجيب محمد.

ويتلو ذلك مشهد نرى فيه محمد يقود جراراً فى الحقل، وفى الخلفية، فلاحون يعملون فى الأرض بالفأس، تعبيراً عن استمرار أساليب الزراعة البدائية فى مصر، رغم محاولة الدولة تحديثها باستخدام المعدات الحديثة مثل الجرارات.

نرى محمد أمام مصدر للمياه تتدفق منه المياه بغزارة، مما يوحى بمرور الكثير من الوقت، ويتحدث إليه رجل شرطة ويبلغه أنه مطلوب للتوجه إلى الجبهة، فيقول: "يطلبوننى للبقاء بلا عمل فى الجبهة." مشيراً إلى غياب أى شعور بوجود بديل عسكرى لمشكلة الأرض المحتلة، ويطلب من الجندى إبلاغ المركز بأنه لم يجده.

ويتلو ذلك لقطة متوسطة لرجل شرطة ومعه مجند يدق باب منزل محمد، ويفاجأ هذا الأخير بهذا الإلحاح، ويبلغه رجل الشرطة بأن المركز مهتم بتسلمه لأمر الاستدعاء، وأنه أرسل المجند ليتأكد من وصوله، قائلاً "المأمور مهتم شخصيًا

بتنفيذ الأوامر، فمصر تستدعى جميع جنودها لأداء الواجب." ويعلق محمد: "يظهر أن الأمر جَدّ."

محمد بلباسه العسكرى، على باب منزله، يضبط وضع الكاب على رأسه، مما يدل على استعداده لأداء الواجب، ويودع والدته وشقيقته، ثم يقابل فاطمة فى مكان اللقاء المعتاد ليبلغها بسفره، ويطلب منها الابتسام لتمنحه الأمل، وهذا الوداع يؤذن بالحدث الكبير، وهو حرب التحرير فى أكتوبر ١٩٧٣، الهدف المرتقب لانتظار الشعب، ونضاله الطويل.

وتتلوه لقطة عامة لخط بارليف الذى يعرف بحائط الرمال الذى يتكون منه، وفوقه العلم الإسرائيلى، وهذا يشير إلى قرب الهجوم العسكرى، ونسمع الراديو الإسرائيلى يذيع الموسيقى وبرامج بالعبرية موجهة إلى المعسكر المصرى على الشاطئ المواجه للقناة، كجزء من الحرب النفسية ضد الجبهة المصرية، يتلو ذلك لقطة بانورامية للجنود المصريين مسلحين ومنتشرين فى الصحراء.

وتصل مدرعة، ويخرج النقيب مروان من أحد الخنادق، وينزل جندى من المدرعة ويسلمه أمرًا مكتوبًا، ونرى فى لقطة كبيرة مظاهر الحماس على وجه مروان عند قراءته للأمر المكتوب، ويجمع الجنود ويبلغهم الأمر الصادر من القيادة العليا بعبور القناة ومهاجمة العدو، ويقول: "تحيا مصر!". ونرى الجنود فى لقطة عامة، ومحمد فى أول صف، وهم يهتفون رافعين أذرعهم: "تحيا مصر! الله أكبر." ونرى خليل ورءوف فى لقطة مقربة، يحتضنان بعضهما البعض.

وعلى خلفية لقطة ثابتة لساعة تبين لحظة بدء الهجوم، وهى الساعة الثانية بعد الظهر، تتوالى لقطات متسارعة تبين قاذفات القنابل مرتبة على أرض مطار تستعد للإقلاع، وتُعطى إشارة البدء، وتتبادل لقطات مقربة تبين الطيارين يثبتون الخوذ على رءوسهم، وسقف القمرة يقفل فوقهم، وتتقدم القاذفات على الممر، ونرى فى لقطات مقربة، الصواريخ المحملة على الطائرات، تتلوها لقطات عامة من الأمام تبين إقلاع الطائرات فى مجموعات من اثنتين أو أربعة، ثم نرى فى لقطات عامة المنظر من الخلف.

وفى لقطة مقربة نرى عسكريًا إسرائيليًا، نعرفه من لباسه الأخضر والعلم الإسرائيلى فوق رأسه، يراقب الطائرات فى الجو بمنظاره المقرب.

وتغطيها لقطة متوسطة، ترينا جنديًا مصريًا من المدفعية يعطى إشارة إطلاق القذائف، ويصطف الجنود لنقل القذائف ، وتعبئتها فى المدافع، ويطلقها زملاؤهم. وترينا لقطات عامة انفجار القذائف فى معسكر الأعداء، ويظهر دخان الانفجارات فوق خط بارليف، ونرى فى لقطات عامة، الجنود الإسرائيليين وهم ينسحبون إلى مواقع خلف هذا الخط، ويستمر إطلاق القذائف.

وتنهار المبانى العسكرية الإسرائيلية، ويتراجع جنود الأعداء إلى الخنادق، وهذا يكشف حالة المفاجأة للأعداء.

وتدعم قاذفات القنابل الهجومية المدفعية، ونرى فى لقطات متحركة لأعلى، القاذفات وهى تطلق صواريخها على مواقع الأعداء، وتنفجر بعض المبانى هناك، ونرى فى لقطة قريبة، العلم الإسرائيلى ممزقًا فوق مدرعة تمسك بها النيران، وبجانبها جثثًا لبعض الجنود.

وتتلو ذلك لقطة متوسطة، حيث نرى مدفعًا يطلق قذيفة على برج مراقبة فى خط بارليف، وفوقه علم العدو، وفى لقطة مقربة نرى البرج ينفجر، والجنود الإسرائيليون ينسحبون إلى مواقع جديدة.

وتستمر القاذفات فى إطلاق القذائف ، ونرى فى لقطة مقربة داخل قمرة إحداها، الطيار وهو يراقب نتيجة الإطلاق على الأهداف، ويتأكد من نجاحها، ويتلو ذلك لقطة عامة تبين الانطلاق المتتالى للقاذفات المقاتلة من ممر مطار، وفى لقطة مقربة لقمرة إحداها، نرى القائد يعطى الأمر لطيارين ليطلقا القذائف. وترينا لقطة خارجية عامة، القذائف وهى تسقط بكثافة، وتسقط قاذفات مقاتلة أخرى، صواريخها، ويرتفع دخان القذائف إلى السماء. ونرى لقطة قريبة لقمرة قاذفة مقاتلة وهى تعبر الدخان، ويستمر إطلاق الصواريخ دون رد فعل من العدو، وهذا يؤكد مدى المفاجأة التى غمرته، ويضمن نجاح هجوم الجيش المصرى.

ويبدأ عبور قناة السويس، فنرى فى لقطة كبيرة، الجنود يحملون القوارب المطاطية، ونرى النقيب مروان فى لقطة قريبة، فى أول الصفوف. ويتقدم الجنود إلى حافة القناة ويضعون القوارب فى الماء، ويبدأ العبور، ونرى فى لقطة كبيرة، مدافع العدو تطلق القذائف على القوارب، وتصاب بعض القوارب والجنود. ونرى فى لقطات مقربة، جثث بعض الجنود، فوق سطح الماء، وبعض القوارب الممزقة، ويلتقط الجنود بعض الغرقى، وفى لقطات متوسطة، نرى محمد وخليل ورءوف فى وضع الهجوم، فى قاربين متتاليين، يتفادون قذائف العدو، وتساند القاذفات المقاتلة، عبور المشاة.

وفى لقطة عامة، نرى وصول القوارب إلى البر الشرقى للقناة، وتصحبها موسيقى حماسية، تؤكد نجاح العبور، ويهتف الجنود: "الله أكبر". ونرى فى لقطات متحركة إلى أعلى، الجنود يتسلقون خط بارليف على سلالم من الحبال، وتتلوها لقطات كبيرة تبين تقهقر الجنود الإسرائيليين إلى مواقع جديدة خلف الخط، ويعبر الجنود المصريون الأسلاك الشائكة زحفًا، ثم يهبطون وراء الخط جريًا وينتشرون، ثم يهاجمون الخنادق. ونرى فى لقطة مقربة النقيب مروان يطلق النار على جنود من الأعداء الهاربين، ويسقط البعض منهم، ويتقدم نحو خندق حيث يطلق جندى إسرائيلى النار من مدفعه الرشاش على الجنود المصريين، ويحاول الجندى الإسرائيلى قتله. ونرى فى لقطة متوسطة، خليل يلقى بقنبلة يدوية على الخندق، فتنفجر، ومروان يهنئه برفع يده بعلامة النصر، ويستمر الجنود فى التقدم على قمة خط بارليف.

وفى لقطة متوسطة، نرى رءوف يفرد العلم المصرى، ويرفعه على البرج المائل لخط بارليف، علامة النصر، ويخرج فجأة جندى من الأعداء من الخندق، ويطلق عليه النار، ويسقط رءوف، ولكنه قبل أن يموت، يزحف نحو الخندق، ويحجب المدفع الرشاش بصدره، وبذلك يحمى رفاقه من نيران العدو، ويلقى مروان قنبلة يدوية على الخندق، وينحنى على جثة رءوف بحزن، فى لقطة مقربة.

وتصل دبابة للعدو، ويتقدم محمد بين الأسلاك الشائكة، ويلقى عليها بقنبلة يدوية، فتتوقف ويخرج منها الجنود المسلحون، ونرى الجنود المصريين فى لقطة متوسطة،

يطلقون عليهم النار، ويشترك محمد فى إطلاق النار، ويسقط جنود العدو، ونرى محمد فى لقطة مقربة يخرج الرصاصة من جيبه ويقبلها. ويعبر الأسلاك الشائكة، ونرى قدمه تدوس العلم الممزق للعدو فى لقطة مقربة. وتتلو ذلك لقطة مقربة لعزوز يحمل راديو ترانزستور يذيع أنباء الانتصار فى ميدان القتال، وتتسع اللقطة، لنرى بعض الفلاحين يستمعون للترانزستور فى مركز للتبرع بالدم. ويعلن المذيع: "أيها المواطنون الأعزاء، لقد نجحت قواتنا المسلحة فى عبور قناة السويس، واستولت على بعض المواقع التى كان العدو يحتلها على الضفة الشرقية للقناة. وتستمر قواتنا فى عبور القناة، وتستمر العمليات العسكرية بنجاح على أرض المعركة." عزوز يسلم الترانزستور لعبد الله الذى يتابع الأنباء، ويستلقى على سرير ويقدم ذراعه لأحد المرضين ليتبرع بالدم. وبعد ذلك يحل عبد الله مكان عزوز، وتتلو لقطةٌ كبيرة للدم يجرى فى أنبوبة تصب فى قارورة، لقطةٌ متوسطة للماء يجرى فى أنبوبة من المطاط يوجهها الجنود إلى خط بارليف، لتحطيم حاجز الرمال الذى يتكون منه الخط.

ونرى فى لقطة عامة، كبارى متحركة عائمة يضعها الجنود فى القناة ابتداءً من الضفة الغربية، ثم نرى فى لقطات كبيرة الدبابات المصرية تعبر القناة فوق هذه الكبارى العائمة، وهى تجر وراءها مدافع، ودبابات تحمل جنوداً، ومدرعات تحمل المشاة. ونرى فى لقطة عامة الدبابات وهى تتقدم على الضفة الشرقية من القناة. وينزل منها جنود، ويتقدمون نحو الخطوط الجديدة للعدو، الذى يتراجع، كما نرى فى لقطات عامة، ويتحصن فى مبانى مدنية، ونرى مروان فى لقطة متوسطة، يعطى أمرًا لمحمد وخليل اللذين يصاحبانه بالتفرق. ونرى جنود العدو يحتمون فى أحد المساجد، وهذه اللقطات تبين أن المعركة تدور فى إحدى المدن المحتلة فى سيناء، وتبدأ المواجهة العسكرية بين جنود العدو المحتمين فى المبانى، وبين الجنود المصريين.

ونرى فى لقطة متوسطة، محمد يهاجم منزلاً، ونرى فى لقطات كبيرة الجنود يمرون بين المنازل، وتتناثر جثث الجنود المصريين والإسرائيليين فى طرقات البلدة. ونرى فى لقطة قريبة، خليل يلقى بقنبلة فى فناء أحد المنازل، وجنديان مصريان يقتلان

جنديين إسرائيليين متمركزين على سطح أحد المنازل، ويأخذان سلاحهما، وفى لقطة متوسطة، نرى محمد يستند إلى حائط، ويعبئ بندقيته، ويقترب مروان منه، ويطلب من جندى يحمل تليفونًا متنقلاً الاقتراب. ويستخدم مروان التليفون للاتصال بالقيادة العامة قائلاً: "المعارك مستمرة بعنف، وننتظر تعليمات القيادة،" ويرد المتحدث إليه، الذى يجلس فى غرفة العمليات أمام خريطة كبيرة لسيناء على الطاولة، آمرًا إياه بالاستمرار فى المعركة، وأن قوات دعم ستصله قريبًا.

وهذا تعبير عن صعوبة المعارك داخل المدينة نظرًا لاحتماء جنود العدو داخل مبانٍ أقوى من الخنادق، وأفضل تجهيزًا.

ونرى فى لقطات عامة دبابات العدو تتحرك بين المنازل، والجنود المصريين المتمركزين فوق الأسطح وهم يهاجمونها، ونرى محمد فى لقطة قريبة وهو يلقى بقنبلة على دبابة، وجنود يتقدمون حاملين منصات إطلاق لمقاومة الدبابات. ونرى فى لقطة متوسطة مروان يقفز من فوق أحد الأسطح فوق دبابة، ويلقى بقنبلة داخل غرفة قيادة الدبابة. وفى لقطات مقربة، نرى جنودًا مصريين كثيرين يسقطون بنار الدبابات، ونرى زملاءهم يحملون الجرحى فوق ظهورهم، تعبيرًا عن التضامن.

محمد وخليل، ومعهما بعض الجنود، يهاجمون كنيسة، وفى لقطة متوسطة، نرى محمد يقتل جنديًّا من الأعداء فى قاعة فارغة من الكنيسة.

الدبابات المصرية ترد على النار من جانب الدبابات الإسرائيلية، وفى لقطة متوسطة، نرى دبابة إسرائيلية تمر بين منزلين، وتتحرك دبابات مصرية نحوها وتحاصرها. وفى لقطة متوسطة لغرفة قيادة الدبابة، نرى القائد منفعلاً وهو يحاول الهروب من المأزق، ونكتشف أنه الضابط الإسرائيلى نفسه الذى قتل الأسرى المصريين فى قطاع غزة، ويَفتح باب الدبابة، ونسمع صوتًا من خارج الكادر يطلب منه الاستسلام، ونراه فى لقطة مقربة، يخرج من الدبابة ويلوح بمنديل أبيض علامة الاستسلام، وهو ينظر للجنود المصريين الذين يحيطون به فوق دباباتهم، ويعبر

الاستسلام فى هذا المشهد عن هزيمة الدولة المعتدية، ويتقدم جندى، ويسحب من الضابط الإسرائيلى سلاحه، ويستسلم إسرائيليون آخرون يقودون دبابات.

وتتبادل لقطات عامة تبين الدبابات المصرية تتجول فى شوارع المدينة، ويحييهم جنود المشاة الواقفين على أسطح المنازل، والمسجد، بما يعنى أنهم استولوا على المدينة. ونرى فى لقطة متحركة إلى الخلف، الأسرى من جنود العدو وهم يسيرون مصفوفين فى الشوارع. وفى الميدان الرئيسى للمدينة، حيث يتجمع الأسرى، وتتقابل الدبابات والمدرعات التى تحمل الجنود، يسلم جندى علمًا مصريًّا لمروان، الذى يفرد العلم، ويجرح ذراعه، ليكتب بدمه على العلم "الله أكبر" ويفعل محمد وخليل الشىء نفسه، وهكذا تختلط دماؤهم، مما يضفى طابع القداسة، والوحدة الوطنية على انتصار أكتوبر ١٩٧٣، الذى يكرس نجاح نضال الشعب والأمة من أجل البقاء والسيادة.

ويتلو هذا المشهد المجيد، لقطة عامة لقطار يسير بين الحقول، معبرًا عن عودة محمد إلى قريته، ونراه باللباس العسكرى يمر بين الركاب الذين يتسابقون لإخلاء مكان له، وينادونه بالبطل، وهذا يعطينا صورة للفرح العام الناتج عن الانتصار العسكرى لحرب التحرير فى أكتوبر ١٩٧٣ .

ثم يصل القطار إلى القرية، ويقابل القرويون محمد الذى ينزل منه بلقاء الأبطال، معبرين عن سعادتهم وشكرهم، ويحمله قرويان على الأعناق، فى حين يسبقهم عزوز وهو يرقص، وتراقب فاطمة المنظر من فوق سطح منزلها حيث تطعم الحمام، وتندفع نحو الحقول لاستقبال محمد الذى يلمحها فيسرع إلى مقابلتها. ونراهما فى لقطة مقربة، يتعانقان، ويقول محمد: "لقد تغيرت يا فاطمة والحمد لله" ونرى فاطمة فى ثوب أبيض علامة النقاء، ونظرتها تعبر عن السعادة، وتقول: "لقد قلت لى يومًا إننى جزء منك، وهذا الجزء قد امتلأ بالأمل، وعدت لنشاطاتى العادية، هل ما زلت تحتفظ بالرصاصة؟" فيجيب: "نعم! لحمايتك من أى متاعب." فتقول وهى تضع رأسها على صدره: "احتفظ بها دائمًا، حتى لا يعود الماضى أبدًا." ويتقدم الحبيبان نحو الأفق فى جو الطبيعة الساحر، ويظهر عنوان الفيلم: "الرصاصة لا تزال فى جيبى"، وبهذا ينتهى مشهد النهاية.

والنداء من أجل الحرص واليقظة، مصحوبًا بالتفاؤل، الذى يأتى فى حوار النهاية بين الحبيبين يؤكد على أن الأرض لم تتحرر بالكامل بعد، وأن الحرب مستمرة، وأنه من الضرورى إصلاح هياكل النظام.

وكما لاحظنا، فالفيلم ينقل الجو العام الذى تلا الهزيمة، والاعتراض على الهياكل المراوغة للقطاع العام، والبرجوازية الريفية الطفيلية، المتحالفين لتخريب النظام، والإضرار بحياة المواطنين، وكذلك على الأوضاع فى قطاع غزة المحتل منذ ١٩٦٧ . وفضلاً عن ذلك، فهذا الفيلم يمثل القمة بين أفلام هذا الجزء من البحث، الذى يعبر فيه الفن، عن مظاهر فشل المجتمع المصرى، ومحاولة استعادة قوته السابقة على مرحلة الهزيمة، و الأمل فى العمل من جديد، وإعادة البناء من أجل النجاح.

ولكى نتأكد من صحة فهم هذه المستويات المختلفة للواقع التى يعبر عنها تحليلنا للفيلم، يجب أن نعود للإطار التاريخى والاجتماعى.

١ - التحدى والحرب

كان الهدف من حرب "الأيام الستة" من يونيو ١٩٦٧، هو هدم الدولة المصرية ورئيسها، ولكن الشعب المصرى خرج عن بكرة أبيه فى يومى ٩ و١٠ يونيو، ليتظاهر تأييدًا لجمال عبد الناصر، الذى كرس جهده لإعادة تأهيل الجيش، وإعادة بناء الجبهة الداخلية، وكذلك الجبهة العربية. وأدى البدء فى حرب الاستنزاف فى يناير ١٩٦٩، إلى تآكل القوة المادية والمعنوية للدولة الإسرائيلية، ولكن مصر تحملت خسائر جسيمة بسبب التفوق الإستراتيجى للعدو من ناحية الطيران والحرب الإلكترونية، ولكن مصر وافقت على هدنة جديدة حتى تتمكن من تقوية إمكانياتها العسكرية.

وفى ٢٣ يوليو ١٩٧٠، ألقى عبد الناصر خطابًا فى المؤتمر الرابع للاتحاد الاشتراكى العربى، وكان آخر خطاب سياسى له، فقد توفى فى سبتمبر ١٩٧٠، وكانت وفاته خسارة كبيرة للأمة كما يقول على صبرى نائب رئيس مجلس الوزراء : "كان

جمال عبد الناصر يمتلك صفات لن تجتمع معًا فى شخص واحد قبل مرور عدة قرون، فقد كان يسبق بفكره الأفراد والهيئات." وفى هذا الخطاب الأخير لعبد الناصر، يمكننا قراءة وصيته السياسية، والطريق الذى يقترحه لمصر، حيث يقول: " فى هذا اليوم الذى لا ينسى لكفاحنا، فى يوم ذكرى ثورة ٢٣ يوليو، بعد ١٨ عامًا من الثورة، علينا أن نتجه بنظرنا فى الجمهورية العربية المتحدة، إلى خطين محددين، وذلك حتى نفهم جوهر نضالنا، وأهدافه، والقوى التى تحدد تحركه. والخط الأول يقع على النيل فى الجنوب، أى السد العالى الذى انتهينا من بنائه اليوم، أما الخط الثانى فيقع فى الشمال، على طول قناة السويس. على خط النار، حيث يخوض الشعب المصرى، والجيش المصرى أنبل المعارك وأعنفها.

"فى الجنوب على النيل، يقوم السد العالى ومحطة الكهرباء (...) إحدى أكبر محطات الكهرباء فى العالم، وحتى اليوم، تحول ٨٣٦ ألف فدان من رى الحياض إلى الرى الدائم، كما أضيف ٨٥٠ ألف فدان إلى أراضينا الزراعية بعد استصلاحها (...) وعلى الخط الأخضر فى الشمال، وبطول قناة السويس، يقاتل الجيش المصرى (...) لقد بذل الجيش المصرى - بضباطه وقيادته - جهداً خارقًا لإعادة بنائه بعد ظروف من أقسى ما عرفه نضالنا الوطنى (...) والتعاون المخلص للاتحاد السوفيتى الذى كان عاملاً رئيسيًا فى بناء السد العالى، قد سمح لهذا الجيش بالحصول على المعدات والخبراء اللازمين لإعادة البناء، والجيش المصرى اليوم، يدخل فى معركة ذات أهمية خاصة، المعركة ضد التفوق الإسرائيلى فى الجو، الذى سمحت به المساعدة الأمريكية بعد عدوان ١٩٦٧، والعدو كان يريد بقاء الجبهة المصرية مفتوحة حتى يسمح له تفوقه الجوى بالتحرك عليها بكل حرية.

(...) وبين الخط الذى يعبر النيل فى أسوان، والخط الأخضر فى الشمال، بطول قناة السويس، يقاوم الوطن المصرى بكامله، واثقًا، ومخلصًا، ومؤمنًا بالهدف.

(..) إذا تذكرنا جميع الأحداث التى توالت منذ ١٩٦٧، لعرفنا بسهولة من هم أصدقاؤنا ومن هم أصدقاء إسرائيل.

عندما نتذكر الأصدقاء الذين ساندونا فى الأيام السوداء فى ١٩٦٧، نقول إن فى مقدمتهم، وأهمهم، وأكثرهم جدارة بشكرنا الدائم، واعترافنا بالجميل بلا حدود، الاتحاد السوفيتى.

أكد الجميع فى الغرب، وفى الولايات المتحدة وإسرائيل، أننا انتهينا، وأنه لا فائدة منا أو من قواتنا العسكرية، بعد هزيمة يونيو (...)

ولكن الشعب المصرى، وجميع شعوب الأمة العربية، رفضوا الهزيمة (...) والاتحاد السوفيتى وفر لنا بعد بضعة أيام من الهزيمة، الطائرات والدبابات، والمدافع، والسلاح (...) كذلك وفر لنا الاتحاد السوفيتى دعمه السياسى فى الأمم المتحدة، وعلى المستوى الدولى، فى حين دعمت الولايات المتحدة إسرائيل، وساعدتها على البقاء فى الأراضى المحتلة (...)

(...) علينا أن نسأل أنفسنا: "ماذا يريد العدو؟ "لقد رفض تطبيق قرار مجلس الأمن. (...) ومن ١٩٦٧ وحتى الآن، لم يذكر العدو كلمة الانسحاب، وعندما أجاب المسئولون الإسرائيليون على الأسئلة فإنهم تحدثوا لا عن انسحاب القوات الإسرائيلية، بل عن إعادة انتشارها (...) وهذا يثبت أن إسرائيل تريد التوسع على حساب الشعب الفلسطينى، وبقية الشعب العربى.

(...) يقولون إن إسرائيل تتمتع بتفوق تكنولوجى، وإنها انتصرت فى حرب ١٩٦٧ بفضل ذلك التفوق (...) قبل عام ١٩٦٧، حصلت إسرائيل من الولايات المتحدة على جميع معدات الحرب الإلكترونية التى تستخدم لشل عمل الرادار، وتعطيل الصواريخ، وتحديد مواقع الرادار وقواعد الصواريخ، وتعطيل الاتصالات اللاسلكية، إلخ. (...) حصلت إسرائيل على هذه المعدات فى عام ١٩٦٧، ولكن الصحف تدعى أنها من إنتاج التكنولوجيا الإسرائيلية، والبراعة الإسرائيلية، وتبين بعد ذلك أن إسرائيل حصلت على كل ذلك داخل صناديق وصلتها من الولايات المتحدة الأمريكية (...)

وعندما تحصل إسرائيل على المعدات الحديثة للحرب الإلكترونية، فنحن بالطبع لا نستطيع صنع هذه المعدات بأنفسنا، ولكن علينا أن نحصل عليها لنستطيع مواجهتها على قدم المساواة.

(...) على الرغم من المساعدة الأمريكية لإسرائيل، وتصريحات هذه الدولة بأنها ستحطم تجمعات القوات المسلحة المصرية بكل الوسائل، وتمنعها من عبور قناة السويس، فإن برنامج تدريب القوات يستمر، وتبقى القوات المصرية فى مراكزها، والروح المعنوية لقواتنا على الجبهة مرتفعة جدا.

وفى زيارتى الأخيرة للجبهة، قابلت الجنود خارج الخنادق، وكانوا يتحدثون معى فى الوقت الذى تضرب فيه بعض طائرات العدو بعض مواقعنا. وسألنى الضباط: "متى سنحرر الأرض التى تحتلها إسرائيل؟ ".

لقد نجحنا فى المقاومة، وفى بناء قواتنا المسلحة، وعبأنا جميع الإمكانيات لخدمة المعركة، لأن المعركة هى أملنا الكبير لهزيمة العدو الذى لا يفهم سوى لغة القوة.

إن أرضنا محتلة، وتتعرض بلادنا للغارات الجوية، وعلينا أن نحصل على كل ما يلزم للدفاع عن حقنا (...) تؤكد الصحافة الأمريكية كل يوم أن مصر تستعد لغزو إسرائيل بعبور قناة السويس، وباستعمال كلمة الغزو يحاول أعداؤنا تضليل الشعوب التى لا تعرف أن سيناء هى جزء من مصر، وهم يؤكدون أنهم يريدون إعطاء السلاح لإسرائيل لأنها مهددة بالغزو، ونحن لسنا قوة عدوان (...) نحن نعمل من أجل تحرير أراضينا المحتلة، ولن نتخلى عن أى شبر من الأرض، وهذا ما يجب أن تعرفه جميع الأطراف، وجميع الشعوب.

(...) إن أمتنا لا تفكر لا فى العدوان ولا فى الغزو، إنها لا تطالب إلا باستعادة أراضيها المحتلة، وحقوق الشعب الفلسطينى، حقوق الشعوب التى اغتصبتها إسرائيل.

(...) عندما نتحدث عن أصدقائنا فى العالم، يجب أن نذكر أن بعض البلدان الغربية قد بدأت تنظر إلى الواقع على حقيقته، وأن تتخلص من تأثير الدعاية، ومن ادعاءات إسرائيل ومحاولاتها أن تظهر كبلد شهيد يتعرض لعدوان العرب. نحن نذكر موقف فرنسا، وموقف القوات التقدمية فى العالم الغربى، التى بدأت تأخذ علمًا بالقضية الفلسطينية، وبحق الشعب الفلسطينى فى أرضه، وحقه فى النضال من أجل حريته، ومن أجل العودة لبلاده التى طُرد منها فى عام ١٩٤٨ .

قال ديان إن حدود عام ١٩٤٨ قد رسمها رجال جيله، وأن حدود ١٩٦٧، هى من عمل الجيل الجديد ، الذى عليه أن يعمل على أن تستعيد إسرائيل جميع "أرض التوراة"، وهو يعنى بأرض التوراة كل فلسطين، كل الأراضى العربية بين النيل والفرات (...)

ولكى يكون موقفنا واضحًا أمام الجميع، أمام الرئيس نيكسون وأمام الشعب الأمريكى، نعلن أننا نقبل الاقتراحات الأمريكية التى نقلها لنا وزير الخارجية (...) سنسير فى الوقت نفسه فى طريق العمل السياسى، وفى طريق العمل العسكرى، فإذا نجح العمل السياسى كان خيرًا، وإذا لم ينجح ، فسيكون على الشعب المصرى أن يحارب من أجل حريته ، ومن أجل تحرير أراضيه ، وبقية أراضى الشعوب العربية ، ولتحقيق هذه المهمة ، نعتمد على الأمة العربية ، وعلى أصدقائنا ، ونعتمد قبل كل شىء على الله الذى ساعدنا على المقاومة طوال هذه السنوات"(*).

وهكذا، قبل عبد الناصر فى ٢٣ يوليو ١٩٧٠، لدهشة الجميع، خطة روجرز الجديدة التى اقترحها فى ١٩ يونيو. وهى خطة من ست نقاط، تقضى بهدنة لمدة

(*) مقتطفات من الخطاب الأخير لجمال عبد الناصر فى مؤتمر الاتحاد الاشتراكى العربى ، فى ٢٣ يوليو ١٩٧٠ ، مقتبسة من بالتا (ب) ، ورولو (ك.)، ١٩٨٢ ، "الرؤية الناصرية" ، باريس ، دار سندباد (مترجمة عن الفرنسية . (المترجم)

٩٠ يومًا، وبدء المفاوضات، وكذلك فتح قناة السويس للملاحة، وتراجع القوات الإسرائيلية، وتمركز القوات المصرية على الضفة الشرقية للقناة على أساس قرار مجلس الأمن رقم ٢٤٢، واستئناف مأمورية يارنج. وكما يقول هيكل، فقد فهم عبد الناصر أنه يجب استخدام السوفيت للتأثير على الأمريكان (هيكل، ١٩٧٨)، وهذا معناه أنه كان يقدر توازن القوى بين القوتين العظميين، ويقدر النظام الدولى، ومناطق المصالح الاستراتيجية وهى التى تتنازع عليها القوتان.

ولتحقيق استراتيجية جمال عبد الناصر ، كان لابد من المرور بحرب أكتوبر ١٩٧٣، بعد الفترة القاتمة التى مرت بها مصر، وكانت فكرته الأصلية هى: "الوصول إلى طاولة المفاوضات عن طريق ميدان المعركة، والاتصال بواشنطن عن طريق موسكو"، وهذا هو ما طبقه السادات، كما يقول محمود حسين (١٩٧٤).

ولم تكن الحرب مفاجأة للشعب المصرى، فهزيمة ١٩٦٧، لم تحطم الرغبة فى القتال لدى الجندى المصرى، ولا إرادة النضال لدى المواطن، وكان المحور الرئيسى لجميع الهبات بين ١٩٦٨، و١٩٧٣، هو "استعادة الأرض".

وقد وصلت إسرائيل فى حربها النفسية ضد مصر لحد الزعم، كما يقول حامد ربيع، بأن سيناء لا تمثل جزءًا من الأراضى المصرية لا إقليميًا ولا جغرافيًا، فكما زعمت إسرائيل، مصر جزء من أفريقيا، وليست لها أية علاقة بآسيا، وأن الضفة الغربية لقناة السويس تمثل الحدود الطبيعية لمصر (ربيع، ١٩٧٤).

ولكن الشعب ساند جمال عبد الناصر عندما أعاد بناء القوات المسلحة بين عامى ١٩٦٧ ، و١٩٧٠، واستعاد الأمل عندما قامت حرب الاستنزاف التى دامت دون توقف بين مارس ١٩٦٩، و٢٣ يوليو ١٩٧٠، عندما قبلت مصر خطة روجرز.

يقول الكولونيل ديبوى "لقد أعطت حرب الاستنزاف الفرصة للمدفعيين المصريين للتدريب، حيث اكتشفوا قدرات الصواريخ السوفيتية أرض جو سام، التى أوقفت السيطرة الإسرائيلية على الفضاء، والتى لم تكن تقبل أى تحدٍ فى تلك الفترة، وفضلاً

عن ذلك، فقد أعطت الروح المعنوية للمصريين دفعة قوية كانت فى حاجة إليها، وذلك عن طريق تبادل إطلاق النار مع العدو، وغارات الكوماندو الذين كانوا يعبرون القناة." وكما يقول البريطانى إدجار بالانس، مؤلف كتاب "حرب ١٩٦٧"، فإن الأسلوب السوفيتى، للتحكم المركزى فى آلاف المدافع، هو من أحسن الأساليب فى العالم، ولا شك أنه ساعد المصريين على إحداث ثغرات فى خط بارليف (الوثيقة العسكرية، ١٩٧٦). وكل من يعرفون القيمة الاستراتيجية لخط بارليف، يقدرون أهمية حرب الاستنزاف التى فتحت ثغرات حقيقية فى خط بارليف، واضطرت إسرائيل إلى سحب قواتها لمسافة ٢٥ كيلومتراً إلى الوراء، بعيداً عن مدى التصويب للمدفعية المصرية، الأمر الذى كان العلامة الأولى السابقة لحرب أكتوبر.

ولم يكن سراً مجهولاً من الشعب المصرى، أن بناء القوات المسلحة المصرية، الذى خصص عبد الناصر جميع جهوده لتحقيقه خلال ثلاث سنوات، قد صار شبه منتهٍ قبل وفاته، بوضع خطة لعملية عرفت فيما بعد تحت الاسم الكودى "جرانيت ٢"، الهدف منها الوصول إلى المضايق (هيكل، ١٩٨٧). ويمكن الاستنتاج أن اليوم المحدد لبدء المعركة لم يكن بعيداً عن التاريخ الذى توفى فيه عبد الناصر، لأنه صار معروفاً الآن أن إحدى المشاكل التى قامت بين الرئيس السادات وبين نائبه وبقية الوزراء المستقيلين فى مايو ١٩٧١، كانت أنه ورث عن سلفه خطة المعركة وخطة روجرز فى الوقت نفسه، وإذا كانت هذه الخطة الأخيرة، مناورة أمريكية لإعطاء إسرائيل فرصة لالتقاط الأنفاس (وإسرائيل لم تقبل هذه الخطة فى الواقع على الإطلاق)، فإنها كانت كذلك، من وجهة نظر مصر، مناورة ناصرية تسمح بدفع حائط الصواريخ إلى مواقع متقدمة على طول الجبهة، وقد أكدت أقمار التجسس الأمريكية تلك الحقيقة، الأمر الذى اتخذته إسرائيل مبرراً لعدم تطبيق بقية بنود الخطة.

وانقسمت الإدارة المصرية حول شطرى هذا الإرث، فكان هناك اتجاه يريد بدء المعركة، فى حين كان الاتجاه الثانى يريد محاولة الوصول إلى حل سياسى تحت راية الولايات المتحدة، ولكن جميع محاولات الوصول إلى حل سلمى فشلت، وصار التمزق

الذى يشعر به الشعب المصرى يهدد بالانفجار ما لم يندمل جرح هزيمة ١٩٦٧ . فضلاً عن أن آثار الاحتلال بدأت تحدث آثاراً اقتصادية، واجتماعية، ومعنوية، باتت تهدد بحدوث كارثة، وأخذ الشعب ينادى بالحرب التى اقتنع بضرورتها كما تدل على ذلك المظاهرات سواء منها تلك المنظمة قبل بعض الوقت، أم التلقائية.

ومع ذلك، كانت حرب أكتوبر ١٩٧٣، مفاجأة بمعنى آخر، ومن زاوية أخرى، ففى خريف ١٩٦٧، قال الفريق عبد المنعم رياض لعبد الناصر: "ستكون تلك ولا شك مفاجأتنا، فقيامنا نحن بشن الهجوم هو فى حد ذاته أحد عناصر المفاجأة ... فالعدو لا يتوقع الهجوم من جانبنا" (هيكل، ١٩٨٧). وبعدها بست سنوات، لم يتأكد الإسرائيليون من حقيقة الأوضاع، إلا فى حوالى الخامسة من بعد ظهر يوم كيبور، ذلك أنهم كانوا يفكرون ويتصرفون، طبقًا لقول أحد كبار مفكريهم، على أساس معطيين:

- التساحال (الجيش الإسرائيلى) قوى وقادر على سحق أى تحرك عربى.
- بقاء الوضع على ما هو عليه خلال عشرين أو ثلاثين عامًا سيسمح بخلق حقائق جديدة، ويعمق التباعد التكنولوجى بين العرب وإسرائيل. وهذا كان أساس تفكير وتصرف موشيه ديان (هاأريتس، ١٩٧٣).

وفضلاً عن ذلك، فقد توصل التحقيق الاستراتيجى للمعهد الدولى للدراسات الاستراتيجية فى لندن، فى ١٩٧٢، فى دراستين عن الشرق الأوسط، إلى أنه على الرغم من حمى سباق التسلح، فقد استبعد أى تدخل عسكرى يغير من ركود الوضع (علوش، ١٩٧٦). وبالمثل، أكدت القمة الأمريكية السوفيتية فى موسكو فى عام ١٩٧٣، هذا الاتجاه نفسه.

ومع ذلك فقد نجحت القوات المسلحة المصرية، خلال بضع ساعات، فى عبور الحاجز المائى، واستولت على خط بارليف الخطير، وهزت الجيش الإسرائيلى على طول الجبهة، وكانت هذه الانتصارات مؤثرة، وارتعشت إسرائيل.

والفيلم-كما أكدنا، يتضمن دعوة إلى الحرص واليقظة، لأنه فى الواقع، لا يقدم سوى الساعات والأيام الأولى للنصر، وهى عبور قناة السويس واستعادة مدينة القنطرة شرق، وفى الواقع، توقفت الحرب فى ٢٥ أكتوبر ١٩٧٣، قبل تحرير الأرض بالكامل. أما الهجوم الإسرائيلى المضاد فقد بدأ يوم ٢٠ أكتوبر بعد وصول شحنات جديدة من السلاح الأمريكى، ومن ناحية أخرى، يرى الكثيرون أن السادات كان يتبنى نظرية الحرب المحدودة.

كان اللواء الشاذلى رئيس أركان حرب القوات المسلحة المصرية، يؤيد فكرة التقدم حتى المضايق التى تتحكم فى سيناء طبقًا للخطة التى وضعها جمال عبد الناصر للحرب، ولكن السادات فضل استراتيجية التوقف بعد بضعة كيلومترات شرق القنال لتحسين وضعه على طاولة المفاوضات، وكما يقول هيكل: "فى مساء ٢٤ أكتوبر ١٩٧٢، دعا السادات إلى منزله فى الجيزة، مجلس الأمن القومى، وكان حاضرًا ١٥ من قادة الفرق، وكذلك أمير البحار عبد الرحمن فهمى، واستمرت المناقشات، التى توترت فى بعض الأوقات، حتى بعد منتصف الليل، ودافع الرئيس بعناد عن نظرية الحرب المحدودة، وأكد على فكرته المفضلة، وهى أن السيطرة على عشرة ملليمترات من الأرض المستعادة على الضفة الشرقية للقناة، ستدعم موقفه فى المفاوضات السياسية والدبلوماسية المقبلة. وقد تحفظ عدد من كبار الضباط على ذلك، وبعد ذلك بيومين، اتخذ الرئيس قراره، فقد استدعى رئيس أركان الحرب، الفريق الشاذلى فى الساعة الرابعة بعد الظهر، وعينه قائدًا للجيش، وبعدها بخمس وأربعين دقيقة، أرسل سكرتيره ليبلغ الفريق صادق أن الرئيس قد قبل استقالته، التى لم يكن قد خطر على باله تقديمها. وفى اليوم التالى، أعفى وزير الدفاع، ومساعده، وقائد القوات البحرية، وقائد المنطقة العسكرية المركزية، ومدير المخابرات العامة، من مناصبهم" (هيكل، ١٩٨٥). وكذلك، كان على صبرى - نائب رئيس الوزراء، وسكرتير عام الاتحاد الاشتراكى العربى - قد أقيل من منصبه لمعارضته، فى فبراير ١٩٧١، لإعادة فتح قناة السويس بدلاً من الحرب. وبعد ذلك أُبعد الفريق

الشاذلى بتعيينه سفيراً فى لندن ثم البرتغال لأنه عارض الموقف الرسمى بالنسبة للثغرة الإسرائيلية فى الدفرسوار.

وفى رأى الدكتور غالى شكرى، فإن تصرفات الرئيس، ومحاولاته المبكرة لإيجاد حلول بديلة، وكذلك نظرية الحرب المحدودة، قد أدت لنتيجة واحدة، ألا وهى استبعاد حرب التحرير، والجرى وراء بدائل سياسية وعسكرية للحرب. وهو يكتب: "فى الواقع، كان الرئيس السادات يمهد الأرض لعلاقاته مع الولايات المتحدة، وقد علق هنرى كيسنجر على طرد السادات للمستشارين العسكريين السوفيت بالقول بأنه لو كان وضع هذا الإجراء على طاولة المفاوضات لحصل على مقابل له، ولكنه قدمه بلا مقابل (...) فطرد السوفيتيين لم يكن شرطًا ولا مؤامرة بل كان دعوة إلى الولايات المتحدة للعودة إلى مسرح الشرق الأوسط، لقد كان بديل الحرب دعوة لهذه الأخيرة قبلتها على الفور" (شكرى، ١٩٧٩).

يقول هنرى كيسنجر فى مقدمة الفصل الرابع، من كتابه "ضرورة الاختيار"، وعنوانه "تقييم الحرب المحدودة": "الحرب المحدودة مبنية على مساومة سيئة النية، لا تتجاوز حدوداً معينة"، ويصف سعد الدين إبراهيم فى كتابه: "كيسنجر ومراحل الصراع فى الشرق الأوسط"، مراحل تطبيق نظرية وزير الخارجية الأمريكية بشأن حرب أكتوبر، كالتالى:

١ - كانت الخطوة الأولى، النداء بوقف القتال والعودة للخطوط السابقة على يوم ٦ أكتوبر .

٢ - وفى ثالث أيام الحرب، أى بين ٨ و١٠ أكتوبر، أقامت الولايات المتحدة الجسر الجوى لتوصيل المساعدات العسكرية الضخمة لإسرائيل .

٣ - فى رابع أيام الحرب، قدم كيسنجر نداءً جديداً لوقف إطلاق النار، ولكن على أساس بقاء كل طرف فى مواقعه الحالية، وهذا معناه تحقيق انتصار جزئى للعرب.

٤ - في ٢٠ أكتوبر كان الاختراق الإسرائيلي على الجبهتين المصرية والسورية قد خفض الميزة التي حققها العرب في الأسبوع الأول، ووجد كيسنجر في ذلك فرصة ذهبية لفرض وقف إطلاق للنار تقبله جميع الأطراف. وطار إلى موسكو بناء على دعوة ليونيد بريجنيف، وهناك توصل الطرفان لمشروع الاتفاق على وقف المعارك، وقدم الطرفان المشروع لمجلس الأمن الذي أقره.

٥ - في حين تحولت مغامرة الدفرسوار (رأس الكوبري الذي أقامه الجنرال شارون على الضفة الغربية للقناة لمحاصرة الجيش الثالث المصري)، إلى مظاهرة سياسية أكثر منها ثغرة استراتيجية، أدركت إسرائيل أن هذا الانتصار التكتيكي يمكن أن يتحول إلى مصيدة استراتيجية تباد فيها القوات الإسرائيلية التي تحاصرها القوات المسلحة المصرية من ثلاث جهات. وتوجه كيسنجر إلى الشرق الأوسط، وقام بدور حلقة الاتصال بين القاهرة وتل أبيب، وفي ١١ نوفمبر توصل إلى اتفاق مبدئي بين مصر وإسرائيل. وفي ٢١ ديسمبر التقى المصريون والإسرائيليون لأول مرة في جنيف، وكان هذا ولا شك نجاحًا حققه كيسنجر" (إبراهيم، ١٩٧٥).

ولكن لحساب من كان ذلك النجاح؟ لحساب الولايات المتحدة أولاً، لأن الشرق الأوسط كما قال أيزنهاور في يوم ما، هو أعظم ثروة غقارية في العالم أجمع، حيث يشرح ذلك قائلاً: "الشرق الأوسط هو الجسر الذي يربط بين أوروبا وآسيا وأفريقيا، وعبرته قوات الغزاة في كل العصور، ووجدت فيه جذور ثلاثة أديان عالمية، وتحت سطحه يوجد أكبر مخزون معروف للبترول في العالم، وهو الذهب الأسود الذي نعتمد عليه في عصر الآلات هذا" (أيزنهاور، ١٩٥٨)، وليس من قبيل الصدفة أن وضع أيزنهاور المشروع الذي عرف باسمه، لملء الفراغ الذي أحدثه خروج القوات البريطانية والفرنسية والإسرائيلية من مصر بعد عدوان ١٩٥٦ .

وهذا هو المشروع نفسه الذي أحياه كيسنجر في ١٩٧٣، بعد خمسة عشر عامًا من صياغته. فقد استجابت الولايات المتحدة للدعوة التي وجهها الرئيس السادات على

شكل مبادلة الحرب مع المصالح الأمريكية التى حددها كيسنجر بكل صراحة، وهى: الأمن الاستراتيجى للولايات المتحدة فى واحدة من أكثر مناطق العالم حساسية؛ وضمان مصادر الطاقة للغرب تحت الرقابة الأمريكية، وطرد السوفيت من مصر. وكذلك حقق نجاحه هذا المكاسب لإسرائيل، ولبعض الأنظمة العربية المحافظة، ولبعض الفئات الاجتماعية المصرية التى تؤيد نظام السادات، وتساهم فى رسم هويته.

ومما يدل على الهيمنة السياسية والثقافية الأمريكية فى مصر، بعد توجهات نظام السادات، ما حدث من اشتراك السفير الأمريكى فى القاهرة، هيرمان أيلتس، مع وزير الثقافة المصرى، يوسف السباعى، فى حضور العرض الخاص للفيلم فى مركز تسجيل الصوت فى الهرم (الأخبار، ١٩٧٤).(*)

٢ - مثال إعادة بناء المجتمع والإصلاحات

كان الهدف الثانى للصراع الاجتماعى فى الفيلم هو إعادة بناء المجتمع، يقول جمال عبد الناصر فى كتاب فلسفة الثورة: "لكل شعب من شعوب الأرض ثورتان: ثورة سياسية، يسترد بها حقه من جيش معتدٍ أقام فى أرضه دون رضاه، وثورة اجتماعية، تتصارع فيها طبقاته، ثم يستقر الأمر فيها على ما يحقق العدالة لأبناء الوطن الواحد، لقد سبقتنا على طريق التقدم البشرى شعوب مرت بالثورتين ولكنها لم تعشهما معًا وإنما فصل بين الواحدة والثانية مئات من السنين (...) أما نحن فنعيش الثورتين معًا فى وقت واحد (...) إن الثورة السياسية تتطلب لنجاحها وحدة جميع عناصر الأمة، وترابطها وتساندها ونكرانها لذاتها فى سبيل الوطن كله، والثورة الاجتماعية، من أول مظاهرها، تزلزل القيم وتخلخل العقائد وتصارع المواطنين مع أنفسهم أفرادًا وطبقات، وتحكم الفساد والشك والكراهية والأنانية (...) والجيش، بصفته القوة الوحيدة المنظمة،

(*) صحيفة الأخبار القومية ، فى ١٩٧٤/٩/٢٩.

القادرة على التحرك السريع، قد قام بدوره فى الصراع الكبير لتحرير الوطن (...) كان لا بد أن نسير فى طريق الثورتين معًا، ويوم سرنا فى طريق الثورة السياسية فخلعنا فاروق عن عرشه، سرنا خطوة مماثلة فى طريق الثورة الاجتماعية فقررنا تحديد الملكية، وما زلت حتى اليوم أعتقد أنه ينبغى أن تظل ثورة ٢٣ يوليو محتفظة بقدرتها على الحركة السريعة والمبادأة، لكى تستطيع تحقيق معجزة السير فى ثورتين فى وقت واحد."(*)

لقد عمل جمال عبد الناصر بجد من أجل انتشال مصر من حالة التخلف. وفى بلد يعتمد على زراعة محصول واحد هو القطن، وحيث يمتلك نصف فى المائة من المجتمع، الأرض بكاملها تقريبًا، خفف اللامساواة الأكثر خطورة عن طريق سلسلة من إجراءات الإصلاح الزراعى، وخلق قطاعًا عامًا كبيرًا، ومجموعة من التشريعات ذات الطبيعة الاشتراكية، وفضلاً عن ذلك، وضع مصر على طريق التصنيع، وبذلك سمح بظهور بروليتاريا صناعية حقيقية، وتغيير العقلية السائدة.

ومع ذلك، فقد حطم البنى السياسية التقليدية، وخلق مجتمعًا عسكريًا، حل فيه الضباط - الذين ميزهم النظام - محل البرجوازية القديمة، دون أن يكون لديهم الشعور بالرسالة الجماعية، أو بواجب التضحية . وفى مساء ١٠ يونيو ١٩٦٧، شعر عبد الناصر - الذى عاب على فاروق قبل ذلك بعشرين عامًا، فساد النظام الملكى- بإحباط شديد لأن الهزيمة كانت نتيجة فساد النظام الجديد الذى أقامه فى مصر.

يكتب محمد سيد أحمد: "لم يجد عبد الناصر أنه من الضرورى أو المفيد، أن يسمح للقوى السياسية المعبرة عن التيارات الفكرية فى البلاد بالمشاركة بشكل مستقل. ولكنه نجح فى نهاية المطاف، فى تطويقها، وجرها لتأييد تحركه - مهما كانت مواقفها الفكرية متباينة، من الماركسية إلى الإسلام - وحدد لكل من ممثليها الدور

(*) اقتباس من كتاب "فلسفة الثورة"، ١٩٥٣.

الذى يلعبه فى تنفيذ سياسته العامة (...) وقد نجح فى النهاية فى الإسراع بإيقاع التاريخ بفضل قدرته الفذة على تقدير وتوقع ما هو عاجل وضرورى فى الوضع الراهن. ولكن فى هذا النظام الذى لا تنبع فيه السلطات إلا من أعلى، كيف يمكن ضمان ألا يتجاوز الجهاز سلطاته، وينعزل عن الجماهير، ويكون طبقة متميزة؟ (...) بعد الهزيمة، كان من الضرورى عزل القادة العسكريين، والمسئولين عن المخابرات، وتصحيح المؤسسات، وتجديد التمثيل الشعبى."(*)

والفيلم يركز على الانحراف فى هيئة عامة وهى الجمعية التعاونية فى القرية، وكان عبد الناصر يولى أهمية خاصة للإصلاح الزراعى، الذى صدر بمرسوم فى ٩ سبتمبر ١٩٥٢، لأنه كان يمثل الخطوة الأولى فى النضال ضد الإقطاع، وما كان يسميه "طبقة النصف فى المائة"، ورغم محدوديته، فقد كان ذا أهمية جوهرية فى بلد زراعى بالأساس، يريد التصنيع وتنويع الاقتصاد. وقد أدى الإصلاح الزراعى بحلول عام ١٩٥٤، إلى تصفية الأرستقراطية الريفية، أى "النصف فى المائة" التى تملك أغلب الثروة، وتتحكم حتى ذلك الوقت، فى الحياة السياسية للبلاد. ولكن الرأسمالية الزراعية، متحالفة مع الهياكل المراوغة للهيئات العامة مثل الجمعيات التعاونية، قادت الحرب على القيم الثورية، لتحل قيم الربح والاستغلال مكان الرسالة الجماعية لهذه الهيئات، وضد المصالح الوطنية، كما يظهر الفيلم.

يقول الميثاق الصادر فى عام ١٩٦٢: "إن التعاون الزراعى ليس هو مجرد الائتمان البسيط الذى لم يخرج التعاون الزراعى عن حدوده حتى وقت قريب، وإنما الآفاق التعاونية فى الزراعة تمتد على جبهة واسعة، إنها تبدأ مع عملية تجميع الاستغلال الزراعى الذى أثبتت التجارب نجاحه الكبير، وتساير عملية التمويل التى تحمى الفلاح وتحرره من المرابين ومن الوسطاء الذين يحصلون على الجزء الأكبر من

(*) ترجمة من الفرنسية، نقلاً عن بالتا، وريلو، ١٩٨٢، "الرؤية الناصرية"، باريس، دار نشر سندباد.

ناتج عمله، وتصل به إلى الحد الذى يمكنه من استعمال أحدث الآلات والوسائل العلمية لزيادة الإنتاج، ثم هى معه حتى التسويق الذى يمكن الفلاح من الحصول على الفائدة العادلة تعويضًا عن عمله وجهده وكده المتواصل."

وإذا كان من الواضح أن إصلاح الهياكل، وتطبيق القوانين واحترامها، هو الشرط الضرورى لقيام الديمقراطية والعدالة الاجتماعية، فإنه لمن الواضح كذلك، كما تبين شخصية محمد فى الفيلم، أن أبناء الشعب عليهم أن يغيروا موقفهم بما يتمشى مع المثل الأعلى الثورى للتغيير. يقول عبد الناصر: "إن الشعوب تتخلى عن ثوريتها إذا تحولت أعيادها إلى ذكريات تحتفل بأيامها على مر السنين (..) إن العمل الثورى يحتاج إلى الثوريين، والسبق إليه هو حق القادرين عليه حيث كانوا (...) إن مقياس الإخلاص الثورى هو الأداء المسئول للواجب وليس هو التظاهر بالسلطة، إن الإنسان الثورى رقيب أصلى على نفسه فى حدود قيم المجتمع وأهداف عمله، ونجاحه الكبير هو حريته فى إطلاق ملكاته الخلاقة خدمة لعمله (...) إن العمل الثورى ليس له أن يخشى الخطأ، إن الخطأ والصواب معًا جناحا التجربة."(*)

وقد ارتكب عبد الناصر بعض الأخطاء، فكما يقول بول بالتا وكلودين رولو: "وحتى اليوم، تثير تجربته بعض المشاكل، كما يدور حولها الجدل، ومع ذلك، فعلى الرغم من أوجه القصور، والأخطاء، ونقاط الضعف، فإن الثورة الناصرية كانت أول الحركات الوطنية فى المنطقة التى هزت الهياكل القديمة للعالم العربى بعنف، ووضعت الأسس لنهضة هذا العالم، لقد كانت لحد ما، نقطة الارتكاز للنضال الوطنى فى المغرب، وفتحت الطريق لقلب الملكية فى العراق (١٩٥٨)، وفى ليبيا (١٩٦٩)، كما ساهمت فى تجديد حزب البعث، وساعدت على التحديث السياسى والاقتصادى فى سوريا والسودان، وساندت ثورة اليمن، والخليج العربى، وابتداءً من ١٩٦٧، ساندت المقاومة الفلسطينية (بالتا ورولو، ١٩٨٢).

(*) من خطاب عبد الناصر فى بورسعيد فى ٢٣ ديسمبر ١٩٦٤، وفى مجلس الشعب فى ٢٠ يناير ، ١٩٦٥.

قال الرئيس بومدين في عام ١٩٧٤، بعد حرب أكتوبر ببضعة شهور: "لقد ارتكب عبد الناصر بعض الأخطاء، وقد قلت له ذلك، ولكن يجب ألا ننسى أنه خاض حرباً قاسية، لقد تجمع الغرب كله ضده لأنه هز النظام القديم، ونفض الوصاية الأجنبية، وفى ظل نفس الظروف، هل كان من الممكن القيام بأحسن مما قام به؟ وإذا كانت الأمور تبدو لنا اليوم أكثر سهولة، أو أقل صعوبة، فذلك بفضل وقوفه طوال سنوات، أمام الضربات التى كانت تنزل على مصر من جميع الجهات."(*) ويضيف بالتا ورولو: "مع مرور الوقت، نعرف الآن كيف نجحت الملحمة النابليونية، رغم ما عانته من إخفاقاتها العسكرية الأخيرة، فى إقامة هياكل جديدة فى فرنسا وأوروبا، ويمكن للمرء أن يتساءل، ما إذا كان عبد الناصر قد لعب دوراً مماثلاً فيما يتعلق ببلاده وبالعالم العربى، وسيحسم التاريخ الجدل بين أولئك الذين لا يغفرون له دور المخابرات، ولا استبداديته الشعبوية، وبين أولئك الذين يعتبرونها مجرد أحداث طارئة بالنسبة للعمل المتحقق، وهو نهضة مصر، وصحوة العالم العربى."

٣ – التعبير عن الأوضاع فى قطاع غزة بعد ١٩٦٧

ويكشف الفيلم الأوضاع فى قطاع غزة الذى احتله الجيش الإسرائيلى بعد ١٩٦٧، ووضع سكانه واقتصاده تحت وصاية القيادة العسكرية. يقول فايز أبو رحمة، نقيب المحامين السابق فى قطاع غزة: "أى احتلال عسكرى يُفسد، فهو يخرب الثقة التى يمكن أن تقوم بين أمتين، واستمرار هذا الاحتلال يحطم بالكامل القيم، جميع القيم ابتداءً من قيَم المحتلين أنفسهم (...) وعندنا فى غزة مشاكل خاصة جدا، ففيما بين عامى ١٩٦٧، و١٩٧٣، كنت أترافع أمام المحاكم العسكرية الإسرائيلية، وخلال تلك الفترة لم أقابل سوى حالتين لم يكن هناك فيهما اعترافات للمتهمين. وكانت الحالة

(*) اقتباس بالتا ورولو، ١٩٧٨، من *La stratégie de Boumédienne*، باريس، دار نشر سندباد، ص ٢٥ . (ترجمة عن الفرنسية) . (المترجم)

الأولى هى حالة العمدة السابق لغزة، وقد كان مصابًا بداء السكّرى، وارتفاع ضغط الدم، واضطرابات فى القلب، ولذلك تركوه فى حاله (...) وتكتب الاعترافات باللغة العبرية، ويجب على المتهمين التوقيع عليها، ويكتب على محضر التحقيق بالعربية، مجرد عبارة تقول إن معناه قد ترجم للمتهم (...) ليس لنا الحق فى وجود أحزاب سياسية منذ عام ١٩٤٥، وليس لنا الحق فى تقرير أمورنا عن طريق انتخابات حرة (...) ليس لنا ممثلون ومنتخبون، وليس لنا الحق فى الفصل فى أبسط شئوننا."(*)

وكما يقول الأستاذ أبو رحمة، يضطر المحامون الذين يريدون إعطاء دروس إلى طلب الإذن بذلك من فرع الصليب الأحمر الدولى الموجود فى القطاع، وتمر فترة زمنية لا تقل عن عام قبل الرد بقبول الطلب، مما يدفع المحامين للتخلى عن طلبهم. أما الصيادون الذين يخرجون إلى عرض البحر للصيد فيحتاجون للانتظار شهراً على الأقل للحصول على التصريح، ونظراً لأنه من غير المسموح لهم بمغادرة القطاع لأكثر من ٢٤ ساعة، فهذا معناه أن عليهم أن يتفقوا مع الأسماك على انتظارهم فى موعد ومكان معينين وإلا لعادوا صفر اليدين من رحلتهم! وهكذا قضى على صناعة صيد الأسماك. ومساحة قطاع غزة حوالى ٣٦٠ كيلومتراً مربعًا، وقد استقطع نصف هذه المساحة لإقامة المستوطنين، وقد صودر نصف مساحة واحة رفح بقرارات عسكرية، وتقوم إدارة الاحتلال العسكرية بإغلاق بعض الحقول وتعلن ذلك فى الصحف، وبذلك يُمنع ملاكها من التوجه إليها، وتجرى هذه المصادرات يوميًا. ومثالاً على ذلك، نجد أن شاطئ البحر فى غزة وطوله حوالى ٤٥ كيلومتراً، قد صودر بأكمله تقريبًا لإقامة الكثير من المنشئات الشاطئية لمصلحة السياح (اليهود طبعًا)، ولم يترك لأهالى القطاع سوى ما يقرب من خمسة كيلومترات فقط. وعندما يرغب المستوطنون فى الاستيلاء على قطعة من الأرض، فإنهم يفعلون ذلك، وتساندهم الإدارة العسكرية، وفى بلد ثلث

(*) وقائع مذكورة فى كتاب لدار نشر لارماتان، ١٩٨٧، *Israël, Palestine, imaginer la paix?*، مقتبس من أعمال ندوة عقدت فى باريس فى ٢٩ و٣٠ مايو ١٩٨٦، بشأن الأراضى المحتلة، وآفاق السلام فى الصراع الإسرائيلى الفلسطينى. باريس، ص ٦٢-٦٣ (ترجمة عن الفرنسية) . (المترجم) .

سكانه فى سن التعليم، نجد أن عدد المدرسين المؤهلين قليل جدا، وتقضى اتفاقات كامب ديفيد بفتح أبواب الجامعات المصرية أمام الحاصلين على شهادة إتمام الدراسة الثانوية فى القطاع، ولكن عدد من سُمح لهم بالالتحاق بالجامعات المصرية انخفض فى عام ١٩٨٦ إلى ٣٩ فرداً.

ويستمر الأستاذ أبو رحمة قائلاً: "نحن إذن فى أزمة، وترتفع بعض الأصوات فى إسرائيل لتدين هذه الأوضاع، وتعلن الحقيقة على الملأ، ولكن الأوضاع تبقى كما هى، ولا تحاول الدوائر الحاكمة فى إسرائيل الوصول إلى حل وسط، وهى تعتقد أن الحل الوسط لا يمكن الوصول إليه إلا عندما يصل العرب إلى حالة من الضعف تجعلهم يقبلون أى حل."

وفضلاً عن ذلك، لم يعد هناك تجارة أو صناعة فى غزة، ولا عمل لأهالى القطاع إلا فى إسرائيل. وعليهم القيام مبكرين للتوجه إلى عملهم، ثم العودة فى نفس اليوم إلى منازلهم. ويحاول البعض منهم البقاء سراً فى إسرائيل لمدة أسبوع أو شهر لتوفير الساعات الضائعة فى المواصلات، ولكنهم عندما يُقبض عليهم يقدمون للمحكمة العسكرية التى تحكم عليهم بغرامة قدرها ٥٠٠ دولار أمريكى. ويقول الأستاذ أبو رحمة: "لا توجد مشروعات فى غزة، ولا توجد وسيلة لاكتساب الرزق إلا بالعمل فى المؤسسات الإسرائيلية، نحن فى الأراضى المحتلة غير مُعترف بنا دوليًا، وخاصة من المؤسسات المالية الدولية مثل صندوق النقد الدولى، ولذلك لا نستطيع الحصول على ائتمان يسمح لنا ببناء اقتصاد مستقل (...) إن غالبية شعبنا ليسوا إرهابيين، وشعبنا يريد أن يعيش، وأن يزرع أرضه، وأن يحيا كأى شعب آخر على الأرض، هذا الشعب يريد أن يتكفل باحتياجاته الخاصة، هناك بعض البلدان الأعضاء فى الأمم المتحدة لا يزيد عدد سكانها عن ٢٠٠ ألف نسمة، ونحن بسكاننا المليون والنصف لنا الحق فى وطن، فلماذا يكون ذلك حق للآخرين وليس لنا؟"

ويشرح جوناثان كتاب عضو المنظمة الفلسطينية "القانون فى خدمة الإنسان"، الطريقة التى وضعت بها الإدارة العسكرية الإسرائيلية يدها على الأراضى المحتلة

قائلاً: "بعد قليل من عام ١٩٦٧، أذاعت الإدارة العسكرية فى الضفة الغربية أمراً عسكرياً أعلن فيه الحاكم العسكرى "أن جميع القوانين السارية سيستمر تطبيقها، إلا فى حالة تعديلها بمقتضى أوامر عسكرية صادرة منى حسب الحاجة." وهكذا أعطى نفسه جميع السلطات التشريعية، والقضائية، والإدارية. ومع ذلك، وعلى الرغم من متطلبات القانون الدولى التى تحد بكل تدقيق من مدى هذه التعديلات التى يُسمح للحاكم العسكرى بإجرائها، فقد تصرف منذ تلك اللحظة كالسيد المطلق للأراضى المحتلة. فقد أعطى نفسه جميع السلطات لإصدار قوانين جديدة للاستيلاء على الممتلكات الخاصة، والتصرف فيها بما يراه، وكذلك تعديل جميع القوانين القائمة، دون تحمل أية مسئوليات أو واجبات. وهكذا نشأ وضع مناسب تماماً لما أسميناه "الضم دون ضم"، بما يعنى الاستيلاء على الأراضى المحتلة، والتصرف فيها كما يشاء، كما لو كانت قد ضُمت تماماً دون أن تنطبق عليها القوانين الإسرائيلية (...) وحتى اليوم، يوجد ١١٥٠ أمراً عسكرياً فى الضفة الغربية، تمس جميع أوجه الحياة، ابتداءً من ترتيب المحاكم، والقانون الجنائى، وتكوين المجالس القروية، وحتى إنشاء بِنى يهودية (يهودية وليست إسرائيلية) فى الأراضى المحتلة، لمواجهة احتياجات المستوطنين اليهود، وبتنظيمات إدارية خاصة، وهذه الأوامر العسكرية، تشمل كذلك التعديل فى قواعد ملكية الأرض، وفى غيرها من أنظمة استغلالها."(*)

٤ - العودة إلى التجدد

لا يعيش الناس المجتمع فقط (العلاقات بين أعضائه)، ويعبرون عنه (بالرمز، والتعبير الصريح، والأيديولوجيات)، ولكنهم يكشفونه كذلك، وعرض السلطة،

(*) المصدر السابق: *Israël-Palestine imaginer la paix?*، ص ١٣٦– ١٣٨ (ترجمة عن الفرنسية المترجم)

والتصرفات الجماعية، وأشكال الفشل، والسلوك المنحرف (على المسرح أو السينما)، إنما هى وسيلة "لتجديد" العلاقات الاجتماعية.

وهكذا يُعرض المجتمع بكامله دراميًا أمام الأنظار، فتظهر العناصر السلبية، وتنتهى العملية باندثار الأوضاع السيئة. والأفلام التى عرضناها فى الجزء الأول من هذه الدراسة، ابتداءً من "الأرض" (١٩٧٠)، وحتى "الرصاصة لا تزال فى جيبى" (١٩٧٤)، تعرض بأسلوب مأساوى التهديد الخارجى، والحياة الاجتماعية، وحالة التردى وفقدان المستقبل، التى تدفع لظهور طاقة جديدة، تعيد تنشيط المجتمع. وانتصار أكتوبر ١٩٧٣، الذى يظهر فى "الرصاصة لا تزال فى جيبى"، يتوج عملية التنشيط هذه بإحياء الأمل فى المستقبل، والأمل فى التحرك والنجاح، والعودة إلى التجدد (أى نهضة العالم)، يقول جورج بالانديه: "التجدد لمجتمع ما، هو إعادة الإحياء بإعادة الولادة من جديد، واستعادة النشاط الأولى الذى سمح له بالتخلص من حالة الفوضى البدائية" (بالانديه، ١٩٨٠).

المـــراجع

أبو شـادى (على)، ورزق الله (يوسف شـريف) ١٩٧٤، "الرصـاصـة لا تزال فى جيبى" مجلة نادى السينما، العدد ١٩، ص ٢٤-٢٨ .

البشلاوى (خيرية)، ١٩٧٤، "الرصاصة والمجادلات"، صحيفة المساء، ٢٥ نوفمبر

علوش (ن.) ١٩٧٦، *La ligne de lutte et d'affrontement militaire, la solution et le choix* بيروت، دار الطليعة، ص ٢٧ .

السلامونى (سامى) ١٩٧٤، "الرصاصة... باقية"، مجلة الكواكب، نوفمبر.

Balandier (G.), 1980, *Le pouvoir sur scènes*, Paris, Balland, p. 113.

Balta (P.), Rulleau (C.), 1982, *La vision nassérienne*, Paris, Sindbad, p. 39-40.

وثـيقـة عسـكـرية ١٩٧٦، *Le noyau international dans la Guerre d'octobre,* القاهرة، إدارة المطبوعات والنشر للقوات المسلحة مجلد ١، ص ٣٧-٣٨

Eisenhower (D.),1958, *The White House Years: waging Peace 1956-1961*, New York, Doubleday, p. 20.

مقتبس من مقال فى صحيفة هاأريتس فى ٣٠ نوفمبر، و٧ ديسمبر ١٩٧٣، وارد فى *Le conflit pour la terre et la solution israélienne,* ١٩٧٨، بيروت، دار الطليعة ص ٣٦

فريد (سمير) ١٩٧٤، "الرصاصة فى جيب من؟" صحيفة الجمهورية، ٧ نوفمبر.

هيكل (حسنين) ١٩٧٨، *Le sphinx et le commissaire*, Paris, Jeune Afrique.

هيكل (حسنين) ١٩٨٥، "الطريق إلى رمضان"، بيروت، شركة المطبوعات للتوزيع والنشر.

هيكل (حسنين) ١٩٨٧، "أحاديث فى العاصفة"، القاهرة، دار الشروق، ص ٤٨.
Hussein (M.), 1974, *Les Arabes au présent*, Paris, Seuil.

إبراهيم (سعد الدين) ١٩٧٥، *Kissinger et les étapes du conflit au Moyen Orient*,
بيروت، دار الطليعة، ص ٩٩-١٠٤.

Rabi (H.), 1974, *La guerre psychologique dans la région arabe*,
بيروت، المؤسسة العربية للدراسة والنشر.

سعد (عبد المنعم) ١٩٧٤، "رصاصة إحسان لا زالت تنتظر"، مجلة السينما، نوفمبر.

Shoukri (G.), 1979, *L'Egypte, la contre révolution*, Paris, Le Sycomore.

صبحى (عبد المنعم)، ١٩٧٤ "الحب والحرب"، مجلة أكتوبر، نوفمبر.

الفصل السادس

النجاح والتحدى

كثيرًا ما تصير أجزاء كبيرة من واقع مجتمع ما، ومن مشاكله، محلاً للإعلام، أو للإعلام المشوه، أو حتى للسكوت الكامل عنها، سواء على المستوى السياسى أو الإعلامى، ولكن السينما المصرية تميزت، فى هذا النصف الأول الحرج من السبعينيات، بفتح ثغرة فى جدار الصمت من وسائل الإعلام، التى تجمعت بكاملها فى محاولة لوقف تسييس الرأى العام تنفيذاً لأوامر النظام القائم، وذلك بتناول قضيتين وهما: الديمقراطية والأرض.

وفى الواقع، فإن الأفلام التى درسناها فى هذا الجزء من الدراسة تحت العنوان: الفشل والتحدى، تثبت بنجاحها الذى وُصف فى حالة البعض منها - "الأرض" (١٩٧٠) وخلِّى بالك من زوزو (١٩٧٢) - بالهائل، أنها تمثل صدى للرأى العام، فنجاح فيلم ما، يعكس التقدير الجيد لمخرجه، وللفنيين المشاركين، لرد الفعل المتوقع للجمهور، ولما يشغله من مشاكل.

وهذه الأفلام تتناول فى ديناميتها الداخلية، مشكلة رئيسية وهى "النجاح"، وهذه الفكرة تعطى تفسيراً للحركة السياسية والاجتماعية المميزة للمجتمع المصرى فى لحظة معينة من تاريخه، حيث واجه الفشل المتمثل فى هزيمة ٦٧، بضرورة مواجهة تحدى البقاء، واستعادة الكرامة الوطنية بفرض سيادته الوطنية على كامل ترابه. ودراسة تمثل النجاح، عن طريق تحليل أفلام النصف الأول من السبعينيات، تقودنا لاكتشاف أن الشىء المبتكَر فى هذا التمثل يكمن فى قدرته على كشف المشاكل والأهداف المختلفة،

التى - إلى جانب توافقها مع توجهات التحدى الخاص بالمجتمع - تعبر عن استراتيجيات للعمل، ولرد الفعل الفردى، أو لمجموعات ذات أهداف خاصة، وهذه الاستراتيجيات تتضمن: الدفاع عن ملكية الأرض والبحث عن السلطة أو الأمن الاقتصادى، أو حتى الوطنية بما يعنى الانتصار فى نضال دفاعًا عن السيادة الوطنية، والمطالبة بالديمقراطية.

وفضلاً عن ذلك، ففكرة النجاح تسمح باستيعاب أسلوب التنظيم السياسى والاجتماعى للمجتمع فى اللحظة المدروسة، ألا وهو استمرار الهياكل الاحتكارية فى الإدارة، والممارسات السياسية العائلية الطابع، التى تعيد النموذج الاستعمارى القديم، وإشكالية التمثيل السياسى وشرعية النظام بنموذجه الذى يفتقد الديمقراطية، وازدهار سلطات الأطراف، وأخيرًا ضرورة سرعة اللجوء لحل عسكرى لتحرير الأرض لمنع تميع المجتمع وانهياره. وهذا هو ما يميز النجاح عن الفكرة السائدة عن الارتقاء فى السلم الاجتماعى وحيد الاتجاه، وهو بالطبع يشمل هذه الفكرة، ولكنه يمنحها بعدًا ثقافيًّا، وسياسيًّا، واجتماعيًّا خاصًا بالمواقف والأهداف المحددة للأفراد فى ارتباط مع حركة المجتمع المصرى فى اللحظة التاريخية المعينة.

وبالطبع فالأفلام المعروضة لا تمثل الواقع بشكل حرفى، وإنما تعيد بناءه عبر جدليتها الخاصة بما يعنيه ذلك من البحث عن المصداقية، أو بالعكس التلاعب بها وتشويهها، ومع ذلك، نلاحظ رفضها لأى إطار أيديولوجى مقصود من جانب مخرجيها لتبرير المواقف. وتسمح لها ديناميتها الداخلية بالهروب من فخ التنميط المفروض عادة على وسائط الاتصال (الميديا)، بما يعطى للمشاهد درجة من الرؤية الواضحة لقواعد اللعبة السياسية يصعب الحصول عليها من بقية وسائط الاتصال فيما عدا السينما. فالسينما تحمل بعدين: هما أنها أداة ترفيه وكذلك اتصال موجه لجمهور أو شعب ما. ونعتقد أنه بمجرد تجاوز عتبة انتشار معينة، تتحول الأفلام إلى مصدر للمعلومات للجمهور، ترفع بمضى الوقت وعيه، وتكون الرأى العام. وقد أثبت الشعب المصرى، على أية حال، أنه أكثر وعيًا بالسياسة، وفهمًا لحقائقها مما ظن البعض، كما تدل على ذلك

المظاهرات، والحركات فى الشارع التى هزت النظام، تعبيراً عن الفهم السياسى للشعب، الناتج عن تقاليد طويلة من التحرك الثورى.

١ - التحديث وأسلوب التنظيم السياسى والاجتماعى

يتفق جميع الكتاب على أن المجتمعات التى تسير فى طريق التحديث، تميل إلى استحداث مركز وفقًا لعملية ذات طبيعة خاصة، وبناء مركز يعنى إقامة مجموعة من المؤسسات، والقيم، والممارسات، التى تعمل على التنظيم العام لمجتمع مستقل، يعيش ضمن إطار إقليمى محدد، لم يجر التنسيق جيداً بين مكوناته حتى اللحظة، وتسوسه سلطة سياسية غير موحدة.

وعملية بناء مركز تكتسب أهمية خاصة لأنها تتميز بوضوح - فى صورتها الحديثة - عن الأشكال القديمة للمركزية، مثل التى نراها فى حالة الإمبراطوريات أو الملَكيات الأبوية. فالمركز الحديث، بوظيفته الأساسية للتنسيق المنظم للأدوار الاجتماعية، يتميز عن المركز الإمبريالى ذى الدور العسكرى أو الثقافى فحسب، كما رأينا فى فيلم الأرض (١٩٧٠). وهذا النوع الأخير من المراكز بطبيعته، يتحكم فى جميع الأفراد الذين يتكون منهم المجتمع، ولا يسمح بأقل قدر من الاستقلالية السياسية فى الإقليم الذى يسيطر عليه. أما المركز الحديث، فيربط العناصر التى تتولى مهمات تقسيم العمل الاجتماعى، ويكون فى الوقت نفسه نقطة تجمع المطالب، وعنصراً منشئًا لها، والذى من واجبه الاعتراف بها والتعامل معها. وهكذا، فمنطق تقسيم العمل الاجتماعى الحديث، يتطلب بناء هذا النوع من المراكز بوصفه القاسم المشترك لمجموع عمليات التنمية السياسية (بادى، ١٩٧٨).

وبهذا الفهم، يتوجب أن نسأل عن الجماعة التى اتخذت مبادرة تكوين هذا المركز فى مصر الحديثة. إنها لجنة الضباط الأحرار التى استولت على السلطة فى يوم ٢٣ يوليو ١٩٥٢، واضطرت الملك إلى التنازل عن العرش وترك البلاد، وهذه الحفنة من

الكولونيـلات، التى ترددت لبـعض الوقت بين إعـادة النظام الدسـتـورى وبين نظام استبدادى، فضلت طبعًا هذا النظام الأخير الأقرب إلى طبيعة الضباط المعتادين على الانضـبـاط والنظـام، خـاصـة وقـد كـانت المشـاكل الاقـتـصـادية تتطلب حلولاً عـاجلة، ووزعت الوظائف الأساسية فيما بين أفرادها، وتولى عبد الناصر رئاسة الجمهورية فى ١٤ نوفمبر ١٩٥٤، وهكذا فُرض على النظام طابع التراتب العسكرى وتسلسل القيادة، ومعها الطابع الأبوى، والبعد عن الشعب. وهكذا أيضًا، نفهم تكون طبقة سياسية فى "مركز" النظام السياسى المصرى، تضغط على هياكل السلطة فيه، ومن هنا الطابع العسكرى بالدرجة الأولى لعملية تخضع رغم ذلك، لمنطق اجتماعى اقتصادى، ولكنها تحركه "من أعلى"، بما يعنيه ذلك من أسلوب استبدادى.

ويحتاج المركز لكى يعمل بكفاءة، إلى تقنية سياسية، وهذا يقتضى بناء أجهزة بيروقراطية تسمح بالتغلغل فى الأطراف، وإقامة هيكل تشريعى عام غير شخصانى ينسق الأدوار الاجتماعية المختلفة، وكذلك خلق الظروف التى تسمح بالمشاركة السياسية لمختلف قطاعات الأطراف المطلوب مشاركتها.

وقد قضت الثورة على طبقة كبار الملاك العقاريين بإصدار قانون الإصلاح الزراعى الأول الصادر فى ٩ سبتمبر ١٩٥٢، الذى حدد ملكية الأرض بما لا يتجاوز ٣٠٠ فدان، وكسبت ثقة الفلاحين. ومن أجل السيطرة على مياه النيل، أقام عبد الناصر السد العالى عند أسوان، من إيراد قناة السويس التى أممها يوم ٢٦ يوليو ١٩٥٦، وكان ذلك إيذانًا بالسير فى طريق التنمية التكنولوجية. ولربط المركز بأصحاب رأس المال الكبير الذين يكونون الأطراف، كلفهم النظام الناصرى بعملية التصنيع وذلك على امتداد أعوام الخمسينيات. وبرغم ذلك، فقد فضل القطاع الخاص توظيف أمواله فى بناء العمارات، وفى التجارة، وفى العمليات سريعة العائد الاقتصادى، وذلك بهدف البقاء بعيدًا عن الارتباط بالسلطة، مع تنمية ثروته، دون القيام بمهمة بناء الصناعة ذات الطبيعة الاشتراكية، فقامت السلطة من جانبها بالتأميمات الكبرى أعوام ١٩٦١-٦٣، لتبدأ عملية التحديث الصناعى على يد البيروقراطية المرتبطة بها، وبدأت مصر عملية البناء، بإنشاء صناعة الحديد والصلب، واللجوء للتخطيط، والتطبيق العلمى.

ومع ذلك، ففى إطار التخلف، يصعب تطبيق إجراءات التخطيط؛ فالنظام الناصرى لم يستطع التخلص من الإدارة السلطوية للناس والاقتصاد، من قِبل دولة قوية مسيطرة، وحزب الاتحاد الاشتراكى العربى، الواسطة بين الرئيس والأمة. فقد أكد دستور عام ١٩٦٤ على مركزية السلطة، كما أكدت الممارسات شخصنتها، حيث لم ينجح هذا الحزب - الذى تأسس فى ٧ ديسمبر ١٩٦٢ - أبدًا فى تعبئة الجماهير. وفى ظل تجربة الدولة هذه، والتى لم تكن اشتراكية بالمرة، نشأت الطبقة الجديدة، كما اصطلح على تسميتها، فالقضاء على طبقة كبار الملاك من أجل البناء الاجتماعى على يد الثورة، لم يمنع ظهور طبقة جديدة من "رأسمالية الدولة"، التى حلت محل رأسمالية القطاع الخاص، وقامت بنهب القطاع العام (حسين، ١٩٧١). وكما يقول أنور عبد الملك: "صارت طبقة مسيطرة ومالكة فى الوقت نفسه، وليست مجرد جهاز للإدارة يستمد سلطته من التفويض الممنوح له" (١٩٧٢، ص ٢٢٥).

وفى عام ١٩٦٧، كان ٨٠٪ من سكان الريف يحصلون على ١٥٪ من الدخل الزراعى، فى حين يحصل ٥٪ منهم،على ٦٥٪ من ذلك الدخل، وهكذا نرى نماذج من الرأسمالية الريفية المزدهرة، والنخبة الإدارية التى تمسك بالسلطة، كما نجدها فى فيلمى "الاختيار" (١٩٧١)، و"الرصاصة لا تزال فى جيبى" (١٩٧٤). ونرى فى فيلمى "خلِّى بالك من زوزو" (١٩٧٢)، و"دمى ودموعى وابتسامتى" (١٩٧٣)، نماذج البرجوازية القديمة والجديدة التى ازدهرت أعمالها فى البناء والتجارة، وهذه جميعًا تكون الهياكل الاقتصادية والسياسية الجديدة. والقوة المُفسدة لهذه الطبقة الجديدة، التى نشأت بشكل مختلط فى ظل النظام البيروقراطى العسكرى هى التى فرضت سيادة الإدارة على الحزب، وكسرت احتكار السلطة التى كانت فى طريق التحول الأيديولوجى الجذرى فى ١٩٦٤ - ٦٥ .

٢ - ازدهار الأطراف

يكتفى علم الاجتماع الخاص بالتحديث، بتحديد نقطة بناء المركز بوصفها لحظة تاريخية فارقة، مرتبطة بقدر ما من تقسيم العمل الاجتماعى، وتترك باب التطور مفتوحًا سواء للتوجهات الإقليمية ذات الإدارة الذاتية، أو على شكل جماعات كبيرة قليلة التماسك. وعند النظر لهذه العملية بوصفها المصاحب لحداثة لها ما بعدها، فإنها كثيرًا ما تعتبر التفسير للتطورات السياسية.

ولكننا لاحظنا أنه فى مواجهة بناء هذا المركز الحديث للنظام الناصرى، لم يبق دور الأطراف - ذات الإدارة الذاتية - سلبيًّا، فهذه الأطراف سارت على تقاليدها الرأسمالية، وبذلك عملت على تعديل نماذج بناء المركز - عن طريق تغليب جناح الإدارة على جناح الحزب - وإضفاء طبيعة خاصة على هذا المركز ميزت المجتمع المصرى.

وتسمح لنا السينما فضلاً عن ذلك، بمتابعة وفهم عملية التبادل المعقدة بين الهياكل الاجتماعية، التى تدفع القوى التقليدية الكامنة حتى اللحظة، والقوى الحديثة - الناتجة أساسًا من التعبير عن المصالح المختلفة التى ظهرت مع ازدهار تقسيم العمل الاجتماعى - الرافضة للاندماج الوطنى والخضوع للمركز، إلى إنشاء شبكة من العلاقات مع هذا الأخير، على أساس المطالبة بإعادة توزيع الأدوار الاجتماعية (خلِّى بالك من زوزو)، أو طلب حماية استقلالها (دمى ودموعى وابتسامتى)، وبذلك تنشئ فى الواقع علاقة متميزة جدا بين المركز والأطراف. وفى إطار السعى لفرض الأطراف هوية جديدة على المركز، تضفى السينما على لعبة التبادل هذه، طابعًا خاصًا بخلق شرعية شعبوية لهياكل الأرستقراطية التقليدية، أو فى المقابل، بإبراز أسلوب الإنتاج ذى طابع المضاربة لبرجوازية رجال الأعمال بما يعبر عنه من عدم إعطاء أى اعتبار للأخلاقيات، بل واستخدام أشكال الانحطاط المفسدة والدعارة.

وتتحدد المشكلة حينئذ فى معرفة لأية درجة تتطابق القوى التقليدية مع القوى الحديثة، أو تتواجهان، وسنحاول فحص هذه المشكلة بدراسة تطور الديناميـة

الاجتماعية والسياسية، عن طريق تحليل الأفلام الواردة فى الجزء الثانى من دراستنا، والمعنون: المبادرة الفردية أو النجاح الجماعى.

٣ - البرجوازية الوطنية

ومع ذلك، فضلاً عن ازدهار قوى الأطراف المرتبطة مع النخبة السياسية العسكرية التى تحتكر الجهاز الإدارى السياسى للدولة، فإن غياب برجوازية وطنية ذات رسالة جماعية غير معنية بالكسب قبل كل شىء، يأتى ليزيد من ضعف هياكل الدولة، وضعف استقلاليتها تحت تأثير النخبة الاقتصادية المستقلة ذاتيًّا، والمرتبطة بالسوق الدولى وفقًا لتقاليدها الرأسمالية. والأفلام تثير مشكلة غياب هذه البرجوازية "الوطنية"، فيما عدا فى داخل الجيش الوطنى، وضرورة إعادة هيكلة المجتمع لضمان مواجهة التحدى السياسى. وكان عبد الناصر قد تحرك فى عام ١٩٦٥، ضد ازدهار ما اصطلح على تسميته بالطبقة الجديدة، بأن دعا الماركسيين لمحاولة تنشيط الاتحاد الاشتراكى العربى بتكوين الطليعة الاشتراكية فى داخله.

وقد شرح أودونيل(*) فكرة التطور السياسى للدولة، وللبرجوازية الوطنية، كشرط لاستقلالها، لتفسير تعرجات التطور السياسى للمجتمعات الناشئة عن الأنظمة السياسية "الجامعة" ذات الطبيعة الشعبوية، وتحولها إلى الأنظمة السياسية "المستبعِدة"، والتى يصفها " بالدول البيروقراطية الاستبدادية".

فالنوع الأول يتمشى مع لحظات الوطنية الاقتصادية، حيث تتلاقى الطبقات الصناعية والحَضَرية لتشجع سياسة التصنيع، وتدفع بالاستهلاك، وتقيم الحماية ضد

(*) O'donnell (G.), 1980, Formation historique comparée de l'appareil étatique dans le Tiers-monde et changement socio-économique, *Revue internationale des sciences sociales*, no. 4.

المنافسة الخارجية، كما كانت الحال لدى التوجه الاشتراكى للنظام الناصرى فى سنوات الستينيات.

أما النوع الثانى فيمثل عودة الأرجوحة بسبب ارتفاع تكلفة هذه الوطنية الاقتصادية، والتضخم الذى ينتج عنها، وانهيار التحالف الذى لا بد أن يترتب عليها، وهنا تتحول ممارسات الدولة البيروقراطية الاستبدادية لتتبع سياسة التقشف والقمع، ويبرز التحالف بين التكنوقراط والهياكل الرجعية للبرجوازية التقليدية.

ولاستكمال هذا التحليل، يجب أن نضيف الفرض بأن التنمية الاقتصادية يجب أن تتضمن أداء وظيفة مبادرة المشروع الذى يحقق التراكم، ويشجع التحديث، ووظيفة إصلاحية تعمل على إعادة توزيع الدخل، وتحافظ بالتالى على استقرار النظام الاجتماعى. ولكن إصلاحات النظام الناصرى لم تتمكن من تجاوز مرحلة المؤسسات فى الكثير من الأحيان، ولم يلبث الوضع الاقتصادى - الذى كان يمر بحالة من فقدان التوازن فى نهاية الخطة الخمسية ١٩٦٠ - ١٩٦٥، - أن تدهور فى عام ١٩٦٦. والسبب فى ذلك، غياب التخطيط الحقيقى، وضعف الشركات العامة، وازدياد التضخم والعجز، فقد ارتفع الدين الخارجى إلى ١٢ مليار فرنك، كما انخفض متوسط الدخل الفردى فى تلك السنة بنسبة ٢.٢ ٪. وهذه الرؤية الجامعة لمجمل السياق المصرى تسمح لنا بفهم تطور شكل التنظيم السياسى للنظام، حيث تدهورت فرص استكمال وظيفة الإصلاح بقدر ما عجزت قدرات الدولة على التمويل الذاتى بسبب العجز فى التصنيع، وحيث لم تكن البرجوازية الوطنية نامية بالقدر الكافى، وحيث كانت الأجهزة السياسية الإدارية المكلفة بتنفيذ المشروعات القومية، قد أضعفتها النخبة السياسية التى احتكرتها، وجعلت منها ملكيتها الخاصة.

ويبرز اجتماع جميع هذه العناصر أهمية أن نأخذ فى الاعتبار - عند دراستنا للتطور السياسى للمجتمع المصرى كما يظهر لنا عبر الأفلام التى فحصناها فى هذا الجزء من الدراسة - أنه إلى جانب غياب التعدد السياسى نتيجة للهيكل السلطوى، ونقص الموارد الاقتصادية، فقد كان العامل الحاسم لهذا

التطور السياسى، هو الديناميـة الداخلية للنظام السياسى، واستراتيجية الفاعلين فيه.

كذلك يجب أن نأخذ فى الاعتبار الأثر السلبى لهزيمة ١٩٦٧، التى أضعفت قدرة عبد الناصر على التعبئة والإصلاح، ودفعت النظام المصرى إلى الانزلاق بشكل حتمى إلى نموذج للتحديث أقرب للبيروقراطية، وكان عبد الناصر قد أعلن فى مارس ١٩٦٨ عن إصلاحات لمقاومة الطبقة السياسية العسكرية التى قال إنها "وصلت لحد الخلط بين الثورة والسلطة، التى صارت تعنى لها الوجاهة والتربح"، وللحد من الاستقلال المتزايد للقوى فى الأطراف، ولكنه بقى حبيسًا لجماعته وللنظام. كما ساعدت المعركة لتحرير سيناء على إخفاء المشاكل باحتلالها المسرح السياسى بالكامل. وبعد وفاة عبد الناصر، وانتقال السلطة بالشكل الدستورى، انتظرت مصر تحقيق الإصلاحات الموعودة منذ ١٩٦٨، فقد كانت الجماهير قد سئمت من القرارات التحكمية الاستبدادية، وتنتظر قيادة مدققة، وإعلامًا مفتوحًا، وديمقراطية تعددية، وسلطة تعرف طريقها، وتسير طبقًا للقواعد المحددة. وقد نجح الرئيس السادات الذى تولى الرئاسة بعد عبد الناصر، دون أن تكون له هيبته أو شعبيته، فى التخلص من التبعية للقيادة السياسية التى ولته الحكم، بانقلاب ١٥ مايو ١٩٧١، الذى أطلق عليه "ثورة التصحيح"، وقد خيب ظن الجماهير بتأجيله لقرار البدء فى حرب التحرير، خاصة أنه لم يحقق الإصلاحات الموعودة. وقد فرض طلاب الجامعات بتحركهم ضد نظام السادات المأزوم الحل العسكرى، حيث صار لا مناص من التوجه للحرب لمنع تحلل المجتمع، وتحقيق إصلاحات هيكلية واقتصادية افتراضية، كما يبين فيلم "الرصاصة لا تزال فى جيبى" (١٩٧٤).

وهكذا ساهمت الأفلام المدروسة فى رسم حدود ما لا يمكن وصفه، وإبراز ما لا يمكن استبعاده، وهو الشرط الضرورى لحماية الأمة من الانهيار، وفى هذا السياق يمكن القول دون مبالغة، إن السينما المصرية قد لعبت بشكل خاص فى هذا النصف الأول من السبعينيات، دور الانتقاد الجذرى للنموذج الديمقراطى للنظام السياسى، ولدوره المتردد فى حل المشكلة الخطيرة لاحتلال الأرض.

المــراجع

Abdel Malek (Anouar), 1972, *La dialectique sociale*, Paris, Seuil.

Badie (B.), 1978, *Le développment politique*, Paris, Economica.

Hussein (Mahmoud), 1971, *La lutte des classes en Egypte*, Paris, Maspero.

الجزء الثانى

المبادرة الفردية أم النجاح الجماعى؟

الفصل السابع

على من نطلق الرصاص

إعادة الهيكلة والبناء الاجتماعى

بعد التحرير الجزئى للأرض، احتلت مشكلة إعادة الهيكلة الاجتماعية، التى كانت ضرورة المعركة قد غطت عليها، مركز الصدارة على الصعيد الاجتماعى، وصار الفساد، وخاصة من جانب فئة من البرجوازية المتداخلة مع شركات القطاع العام، آفة يصعب التخلص منها. وتأثرت رؤية الشباب وتوقعاتهم بالنسبة للمستقبل بالالتباس الناجم عن واقع نماذج النجاح المبنى على المضاربة والغش، وفيلم "على من نطلق الرصاص" (١٩٧٥)، لمخرجه كمال الشيخ، يعالج هذه المستويات المختلفة للواقع المرتبطة بإشكالية النجاح.

يقول السيناريست رأفت الميهى: "إن قصة الفيلم مأخوذة عن حادثة حقيقية نشرتها الصحف، فقد أطلق حارس فى إحدى شركات القطاع العام النار على رئيس مجلس الإدارة منذ بضع سنوات، ولم يفكر أحد وقتها فى تأمل مغزى هذه الحادثة، فقد قام الحارس بجريمته علناً، وبشكل مسرحى، مما يؤكد خيبة أمله فى سلطة القانون، وقدرة النظام على وضع حد للفساد، وذلك مع علمه بنتيجة فعلته. وفضلاً عن ذلك، فهذا العمل يعبر عن الفوضى السائدة والتى تسمح لأى مواطن آخر بالتصرف بنفس الشكل، وبالتالى زعزعة الاستقرار الاجتماعى." ويضيف مخرج الفيلم كمال الشيخ: "إن هدف الفيلم هو إثبات أن اللصوص والنصابين موجودون فى جميع المستويات الاجتماعية، وأنهم يتصرفون دون أى خوف من المحاسبة" (الجمهورية، ١٩٧٥). وقد أنتج السيناريست والمخرج الفيلم اعتماداً على مواردهما المالية حتى يتجنبا الرقابة

التـجـارية. وفـضـلاً عن ذلك، فـقـد كـان من الأفــلام القليلة التى أفلتت من الرقــابة السـياسـيـة التى "منعت التـصـريح للكثير من الأفلام ذات الموضـوع لأسبـاب خـاصـة" (البشلاوى، ١٩٧٦).

وقـد قـال عنه النقـاد: إن الفـيلم يسـتـمـد مـادته "من الواقـع اليـومى لعـام ١٩٧٥" (فريد، ١٩٧٥)، وهو يتـوجه لرجل الشـارع، ويرفع من وعـيه، "ويكشف له كيف يـتغلغل الفساد فى المجال الاجتماعى ويحطم آمال الشباب، وكيف يمكن للصوص فى ظل حمى التطلعات لارتقاء السلم الاجتماعى، أن يتـخطوا القواعد والمبادئ دون احترام للإنسان الذى يقتلونه تحت أنقاض المبانى المنهارة بسبب تعاملاتهم غير القانونيـة، أو يسجنونه، أو يغرقونه فى بحار الإحباط واليأس" (توفيق، ١٩٧٦).

ملخص الفيلم

يندفع رجل إلى مكتب رئيس مـجلس الإدارة لشـركـة إنشـاءات كـبرى مـن القطاع العام، ويطلق عليه النار من مسدس، ثم يلوذ بالهرب، وفى أثناء هروبه تصـدمـه سيارة مسرعة. ويتجـه التحقيق البوليسى لمعرفة أسباب الجريمة فى اتجاهين: الأول سياسـى، بناء على مـاضـى المتهم كمناضل، والثـانى يعتـمـد على دوافع شـخـصـية، نظراً لوجود عـلاقـة بينه وبين زوجـة رئيس مـجلس الإدارة، التى كـانت فـى السـابق خطيـبـة لأحـد أصدقائه، وهو مهندس سابق فى نفس الشركة، سُجن بعد اتهامه بالمسئولية عن سقوط بعض عمارات الإسكان الاقتصادى التى أنشأتها الشركة، وتوفى فى السجن.

تحليل الفيلم

يبدأ الفيلم بمشهد قبل العناوين يبين الحدث الأسـاسـى للفيلم، فنرى رجلاً يسير فى الشـارع، ويدخل عمـارة، وترينا لقطة مـتحركة لأعلى واجـهة العمـارة، وهـى تشـبـه الشـركات أو الوزارات الكبرى. يسـيـر الشـخص فى ممر، ويسـأل شـخـصًـا يقـابله عن

مكتب رئيس مجلس الإدارة، يدخل المكتب حيث تقوم موظفة بالكتابة على الآلة الكاتبة، وترد سكرتيرة على التليفون، ويقول للسكرتيرة إنه يريد مقابلة رئيس مجلس الإدارة "رشدى عبد الباقى"، فتسأله السكرتيرة: "إيه الموضوع؟" فيجيب: "موضوع شخصى"، فتسأله عن اسمه وتكتبه فى الأجندة: "مصطفى حسين"، ويرتفع صوت رئيس مجلس الإدارة من تليفون داخلى يطلب من السكرتيرة ملف أحد المهندسين، ونفهم من ذلك أنها شركة إنشاءات. يجلس مصطفى، وهناك آخرون فى الانتظار، وتدخل السكرتيرة مكتب الرئيس حاملة أحد الملفات، ونرى فى لقطة كبيرة وجه مصطفى الغاضب، تخرج السكرتيرة من المكتب، وتدخل إلى مكتب مقابل، وترينا لقطة خلفية مصطفى وهو يقوم فجأة ويدخل بعنف مكتب رئيس مجلس الإدارة. وترينا لقطة ثابتة وجه أحد الجالسين بجوار مكتب السكرتيرة وهو ينظر باعتراض على تصرف مصطفى، وفجأة نسمع صوت إطلاق نار من مكتب رئيس مجلس الإدارة مصاحبًا لهذه اللقطة الثابتة. تصرخ موظفة الآلة الكاتبة، ويهرع المنتظرون نحو غرفة الرئيس، ونرى فى لقطة متوسطة رشدى رئيس مجلس الإدارة ساقطًا على الأرض، ومصطفى ممسكًا بمسدس فى يده، فيرتعب مصطفى لدخول الناس، ويهرب من باب مقابل، ويجرى بسرعة فى إحدى الطرقات حيث يخرج الموظفون من الغرف بعد سماع صوت إطلاق النار. ينزل مصطفى على سلم العمارة بسرعة فى اتجاه باب الخروج، ويدفع الناس فى طريقه، ويجرى على الرصيف، ثم يدور حول المبنى، وعندما يحاول عبور الطريق تصدمه سيارة مسرعة. ونرى فى لقطة متوسطة، رجل شرطة يتجه إليه، ونرى فى لقطة بانورامية يد مصطفى الدامية، والمسدس على الأرض بالقرب منها، وجسمه ممدد على الأرض، ورأسه الدامية تتحرك قليلاً دليلاً على الألم، يندفع بعض الناس لمساعدته، وتصل سيارة إسعاف.

فى مكتب رشدى، مصور يلتقط صورته وهو ممدد على الأرض، وينقله رجلا شرطة على نقالة، ويبدأ تحقيق الشرطة. يستجوب مفتش الشرطة السكرتيرة المنتحبة بسبب المأساة: "هل قال لك إنه يعرف مصطفى حسين؟" فتجيبه بالنفى، وهى

تتألم لجريمة مصطفى بمحاولة اغتيال رشدى، الذى تؤكد على ألمعيته وحسن معاملته للموظفين.

يضع رجلا الشرطة النقالة التى تحمل رشدى داخل سيارة الإسعاف، ويضعان إلى جانبه النقالة التى تحمل مصطفى ورأسه المصاب إصابة خطيرة مربوط بالشاش، ويغلق الرجلان باب السيارة، وهذا المشهد المؤلم يخفف من مأساوية الجريمة التى تربط فى تطورها بين الضحية والجانى الذى صار بدوره ضحية معرضة لنفس المصير.

وتتحرك سيارة الإسعاف، وتعمل إشارتها المميزة، وتثبت الإشارة فى لقطة كبيرة. تصغر الإشارة بالتدريج حيث تحتل مكانًا عرضيًا على لوحة قاتمة يظهر عليها عنوان الفيلم: "على من نطلق الرصاص" بحروف حمراء، تشير إلى نزيف الدماء الذى يغطى اللوحة مارًا على إشارة الإسعاف، ثم تظهر بقية العناوين.

ويدل مشهد البداية، وكذلك العنوان على أن الأمر يتعلق بالسؤال عن هوية الشخص الذى جرت محاولة إعدامه بشكل علنى، وكذلك معرفة دوافع مرتكب الجريمة.

وفى لقطة مقابلة، نرى اثنين من الجراحين يعملان فوق طاولة عمليات ينيرها كشاف كبير، وتتلوها لقطة متوسطة لسيارة تقودها سيدة تتوقف أمام مبنى. تنزل السيدة وتدخل المبنى، وتسأل الممرض الجالس أمام مكتب الاستقبال، ثم تتجه نحو سلم تصعده بسرعة، تسير فى طرقة حيث يقابلها ضابط شرطة ومعه رجلا شرطة، فتتجه نحو صالة العمليات، فتوقفها إحدى الممرضات وتوجهها نحو قاعة انتظار. يتجه ضابط الشرطة نحوها ويطمئنها قائلاً: "إنها حادثة بسيطة" فتقول: "لا أفهم ما حدث" فيجيب: "ما تقلقيش فالعدالة حتاخذ مجراها." تصل امرأة ورجلان، وتراهم من خلال زجاج قاعة الانتظار، وتتجه نحو الممر للقائهم، وتقول المرأة القادمة: "قتلوا أخويا يا تهانى"، ويسأل أحد الرجلين أحد رجال الشرطة عما حدث، ونفهم أن هؤلاء هم عائلة رشدى، وأن تهانى هى زوجته.

وتتلو لقطة كبيرة هذا المشهد حيث نرى وجه أحد مديرى الشركة التى يقودها رشدى وهو يتعرض لاستجواب "القوميسير" ويقول: "حسام الدين خليل، مدير الشئون المالية والإدارية، دى جريمة" ويجيب "القوميسير" بلهجة موضوعية: "إنها حادثة مؤسفة".

- "دى مش حادثة، دى محاولة تخريبية، يدخل رجل بلا اعتراض إلى مكتب رئيس مجلس إدارة شركة كبيرة، ويطلق عليه النار فى عز النهار، هذا يهدد العمل فى الشركات، كيف يمكننا الاستمرار فى العمل؟ ، علينا أن نتسلح بالمسدسات دفاعًا عن أنفسنا."
- "فى رأيك، إيه سبب الاعتداء؟"
- "الحقد، الحقد اللى نشرته الصحف فى الأيام الأخيرة فى وعى الشعب".
- "ولكن ليه رشدى عبد الباقى والبلد مملوءة برؤساء مجالس الإدارة وبالشركات الكبرى؟"

فيشرح له أن كفاءة واستقامة هذا الأخير تجعله هدفًا محتملاً للمخربين، ويقدم دليلاً على ذلك حادثة انهيار بعض العمارات التى تعرضت لها الشركة، وتصرف فيها رشدى بأمانة وبضمير حى. يطلب منه "القوميسير" تفاصيل تلك الحادثة فيقول: "حدث منذ بضعة أعوام أن كلفت الشركة ببناء عدد من العمارات للإسكان الاقتصادى فى خمس محافظات، ولسوء الحظ، انهارت بعض هذه العمارات، ونصح بعض الموظفين رشدى أن يبعد الشركة عن مسئولية سقوطها." وترينا لقطات متحركة - تتبادل مع لقطات عامة من فيلم وثائقى - بقايا العمارات المنهارة، وهى ترافق حديث المدير الذى يستمر قائلاً: "ورفض رشدى إلقاء اللوم على مقاولى الباطن الذين يعملون مع الشركة، وطلب إجراء تحقيق أثبت مسئولية مهندس الشركة فى الحادث، فأوقفه عن العمل وسلمه للعدالة فحكم عليه بالسجن،" وانتهى بطلب بتوقيع أشد عقوبة على مرتكب الجريمة ضد رشدى، و"ضربه بقبضة حديدية." وتظهر مع هذه الأقوال صورة مقربة

لعمود من الخرسانة من بين أنقاض العمارات حيث تظهر فجوات تبين عدم وجود حديد التسليح في العمود، وهذا يوضح نقص حديد التسليح في هياكل العمارات، الأمر الذى أدى لانهيارها. وفى هذا المشهد نرى المواجهة بين الحقيقة والخيال لإظهار السبب الحقيقى لانهيار العمارات فى الواقع، حيث ثبتت مسئولية العاملين فى شركات القطاع العام فى التآمر مع بعض شركات القطاع الخاص فى سرقة مواد البناء والاتجار فيها (مرسى، ١٩٨٤).

ويجرى الاستجواب فى إحدى الغرف المجاورة لمكتب رشدى فى الشركة، ويأتى دور مدير المشتريات بعد المدير المالى، فيقدم نفسه: "قاسم الجنزورى"، ويسأله "القوميسير" عن سمعة رشدى فيقول: "إنه يستحق المديح، ويكفى أنه كان رئيس جمعية بناء المساجد، لقد بنى مسجداً فى مدخل كل من أحياء مصر القديمة، أنا أعرفه جيداً، فقد تابعته فى جميع وظائفه، فقد عملت معه عندما تولى إدارة شركة الدواجن، ثم عندما انتقل لشركة الإلكترونيات، وأخيراً هنا." ويلقى قاسم بقوله الضوء على أسلوب عمل شركات القطاع العام الذى يغطى مسار رشدى الذى يعبر عن استراتيجيته للارتقاء الاجتماعى، ويؤكد قاسم على ارتباطهما بالقول إن شقيقه كان الحارس الشخصى لرشدى قبل تركه للجيش، وتكشف هذه الشهادة فى المقابل، أسلوب بعض الضباط الذين تركوا الخدمة فى الجيش. فى المرحلة الناصرية، لتولى مراكز مهمة فى شركات القطاع العام ، ليزيدوا من مواردهم الاقتصادية، عن طريق التحكم فى عملية اتخاذ القرار، والوساطة فى العمليات الحكومية، وهى سلطة تنبع من مراكزهم التى وظفوها لمصلحتهم الخاصة. وهكذا انتموا لتلك "الطبقة العسكرية السياسية" التى أدانها عبد الناصر قائلاً: "إنها خلطت بين الثورة والسلطة، التى صارت تعنى لها الوجاهة والتربح." وهذا يثير الشك حول المستوى الذى يشغله رشدى فى التسلسل الهرمى للشركات التى أدارها، وحول أنشطته، ولكن التحقيق يتجه لمحاولة حل لغز دوافع من حاول قتله.

يدخل مفتش شرطة القاعة التى يجرى فيها الاستجواب، ويحيى "القوميسير"، وينسحب قاسم، ويقدم "القوميسير" ضابط الشرطة الذى يساعده فى التحقيق للمفتش

قائلاً: "الضابط حسن فريد سيساعدك فى هذا التحقيق يا عادل، وأفضل أن تتفرغ تمامًا لهذا التحقيق، فالقضية مهمة جدا، فهى تتعلق برئيس مجلس إدارة شركة مقاولات عامة كبرى، والدولة وظفت فيها ٢٥٠ ألف جنيه، ويعمل بها أكثر من خمسين ألف عامل ومهندس، ويتوقف عليها أربعون شركة مقاولات خاصة، والناس يريدون أن يعرفوا الدافع للمحاولة وبسرعة، وأرجو ألا يكون هناك دافع سياسى." يرد حسن: "لا أعتقد أن هناك دوافع سياسية، لأن مرتكب الجريمة حاول الهرب،" ويؤيد المفتش عادل هذا التفكير قائلاً: "المجرم السياسى يبقى إلى جوار ضحيته ليتحمل مسئولية فعلته ، لأن هذا جزء من مهمته السياسية." يرد "القوميسير" قائلاً: "لا يمكنك ضمان رد فعل المجرم السياسى، فربما يكون قد انتابه الخوف بعد المحاولة ، ودفعه للهرب، هذه القضية تهم الرأى العام وتحتاج لمحقق كفء، ولهذا اخترتك لها." ويشكره المفتش عادل، ويستمر "القوميسير" قائلاً: "أفضل أن تجرى التحقيق فى مقر إدارة المباحث الجنائية حتى نبقى على اتصال"، ثم ينسحب بعدها. يعرض الضابط حسن على المفتش عادل الأشياء التى وجدت مع مصطفى والموضوعة على طاولة، ونرى فى لقطة قريبة مسدسًا، وبطاقة هوية، ومنديلاً ومبلغًا صغيراً من النقود. يمسك المفتش عادل بطاقة الهوية ويقرأ البيانات المدونة عليها: "مصطفى حسين مصطفى، موظف بوزارة الشئون الاجتماعية، مولود عام ١٩٣٩" ويقترح على حسن الاتصال بمباحث أمن الدولة لمعرفة ما إذا كان له ملف نشاط سياسى، فيجيبه بأن "القوميسير" قد قام بذلك فعلاً، وأن الرد سيصلهم خلال بضع ساعات. فيقرر المفتش عادل التوجه إلى المستشفى للسؤال عن حالة الضحية، والمعتدى نفسه، وهذا المشهد يؤكد احتمال وجود دافع سياسى للجريمة.

فى ممر المستشفى المطل على صالة العمليات، يقابل عادل وحسن الضابط القائم بالحراسة مع اثنين من المساعدين، ويبلغهما بشخصيات الموجودين، وهم عائلة رشدى وبعض موظفى الشركة المحيطين بزوجته تهانى، ويوضح الضابط: "كانت سكرتيرته،" وفى مقابل تصريح الضابط يؤكد قاسم على صفات الأمانة والطيبة التى تتميز بها تهانى. يصل عدد من الصحفيين ، ومعهم المصورون لجمع المعلومات، مما يدل على

أهميـة القضـية. ويعطيهم عادل بعض المعلومات، ويسـأله صـحفى عن حـالة المصـاب، فيجيبه: "المصاب والمتهم الاثنان، فى صـالة العمليات." يرن تليفون، ويدعو رجل الشرطة عادل، ويبلغه المتحدث بعض التعليمات، بعد المحادثة التليفونية، يوجه عادل الحديث للصحفيين طالبًا منهم عدم نشر أنباء حـادث الاعتـداء فى الصـحف بأمـر من النائب العام، لضمان حسن سير التحقيق، وهكذا تتخذ القضية بعدًا قوميًّا.

يخرج جراح من صالة العمليات، ويعترض على كثرة الناس فى الممر، ويطلب من اثنين من الممرضين صرفهم. تهانى تقترب من الطبيب وتسأله عن حالة زوجها، فيجيب: "لا أعـرف قـصدك مـين، هناك جـريحـان فى صـالة العـمليـات، ندعـو لهـمـا بالشـفـاء." الممرضان يبعدان الناس المتجمعين، ويسمحون لتهانى وحدها بالبقاء مع الشرطيين. تظـهـر امـرأة فجـأة وتندفـع ناحيـة باب صـالة العـمليـات، ويمنعـهـا ممرض، فـتقـول: "زوجى بالداخل"، فـيـجـيب المـرض: "العـمليـة انتـهت، انتظرى فـى قـاعـة الانتـظار، وسيخرج المصـابان بعد بضع دقائق." تظـهـر تهانى بقرب زجاج قاعـة الانتظار الذى تظهـر من خـلاله زوجـة مـصطفى، ويراقب المفـتش عـادل رد فـعل المرأتين، وهمـا مضطربتان بسبب الحادثة وتبكيان بدون صوت. يخرج بعض الممرضين الجريحين على سريرين متحركين، ونرى فى لقطة متحركة المرأتين تسيران كل بجانب زوجها. ويضع الممرضون كلاً من الجريحين فى غرفة مقابل الأخرى. يتجه المفتش عادل نحو صالة العمليات، ويأمر ضابط الحراسة أحد مساعديه أن يقف على باب غرفة مصطفى ويمنع أى أحد من الدخول.

فى صالة العمليات، المفتش عادل يفحص الرصاصتين المستخرجتين من جسم رشدى، والموضوعتين فى جفنة صـغيرة يمسك بها أحد الجراحين الذى يقول: "إحدى الرصاصتين أصابت عظمة الكتف عند اتصالها بالعنق، والثانية استقرت بالقرب من القلب." ويسـأله عادل بعد كم من الوقت يمكن استجواب رشدى، فيجيب الجراح: "إذا تجاوز مرحلة الخطر، يمكن استجوابه بعد يومين أو ثلاثة"، يسأل عادل: "والآخر؟"،

يجيب الجراح: "حالته أخطر بكثير." وسؤال عادل الأول يشير إلى أنه يهتم بسؤال المصاب أكثر من المتهم، وهذا يؤكد وجود شبهات حول المصاب، ونظرية الجريمة السياسية.

تتلقى تهانى مكالمة تليفونية فى الممر، والمتحدث هو قاسم الذى يطلب منها بعض الأوراق الخاصة بملف انهيار عمارات الإسكان الاقتصادى، وهذا يدل على أن الشرطة تحقق فى أنشطة رشدى، ويؤكد النظرية التى أشرنا إليها وهى أن الشرطة مهتمة بمراجعة أنشطة رشدى، وهو اهتمام يشير إلى المغزى العميق للفيلم الذى يؤكد ضرورة مراجعة أنشطة الهياكل المهمة التى يرمز لها رشدى، على رأس الشركات الكبرى المكلفة بإدارة المشروعات الاشتراكية التى تمولها الدولة.

يطلب الشرطى المكلف بحراسة غرفة مصطفى من زوجته الانصراف من الممر، ولكنها ترفض ذلك، فيهددها بأنه سيطلب من المفتش عادل أن يتدخل. تنهى تهانى الحديث التليفونى مع قاسم بالموافقة على مروره عليها فى المنزل لأخذ الأوراق التى تريد الشرطة الاطلاع عليها، ونرى فى لقطة متوسطة مصطفى ممدداً على السرير، ويغطى رأسه رباط كبير، وتنظر إليه تهانى من هذه الزاوية بفضول. ويعبر المفتش عادل أمامها فى الممر ويطمئنها على حالة زوجها، ثم يريها صورة مصطفى على البطاقة ويسألها إن كانت تعرفه، فتجيب بالنفى، فيسألها عادل إن كان لرشدى أعداء، ونرى وجه تهانى المضطرب فى لقطة كبيرة، وتجيب: "ما أعرفش، وما أظنش." ويبلغها عادل أن الشرطة ستدعوها بعد بضعة أيام لسؤالها فيما يخص التحقيق، وتنسحب. يدخل عادل غرفة المتهم، وتشكو زوجته من التفرقة فى المعاملة ضدها قائلة: "ليه لازم أنصرف أنا وهى لأ؟" فيذكرها عادل بأنها زوجة الضحية، ولكنه يسمح لها بالبقاء إلى جانب زوجها، مما يدل على أنه يتخذ موقفاً موضوعياً غير متحيز.

يرن جرس التليفون فى الممر، ويتناول عادل السماعة، والمتحدث هو "القوميسير" الذى يدعوه إلى الحضور لإدارة المباحث الجنائية، ونلاحظ أن التليفون يربط بين المواقف التى تعبر عن تطور التحقيق.

نرى فى لقطة بانورامية عادل وهو يسير فى ممر فى إدارة المباحث الجنائية نحو أحد المكاتب ويدخله. وفى لقطة متوسطة نرى "القوميسير" جالسًا إلى طاولة ومعه مساعدوه، ويقول لهم: "هذه النقطة تحتاج إلى توضيح، فيظهر أن منظمة سرية قد رتبت هذه العملية،" وهذا يبين اللغز المحيط بالاعتداء على حياة رشدى والنظريات المختلفة لتفسيره. يترك "القوميسير" المائدة ويتجه إلى عادل ويمد يده بالملف الذى وصل من إدارة مباحث أمن الدولة بخصوص مصطفى ويطلب منه الجلوس لقراءته. يمتثل عادل، ويقرأ التفاصيل من الملف: "مصطفى حسين مصطفى، مولود فى الأقاليم، اعتقل للمرة الأولى فى ٢ فبراير ١٩٦٤، وسجن للاشتراك فى المظاهرات الطلابية فى الجامعة للمطالبة بقوانين اشتراكية" ، وهذا يبين أن مصطفى ينتمى لليسار السياسى، وتظهر لقطة من الأرشيف إلى جانب قراءة عادل تبين جمهورًا من الطلبة يتظاهرون فى ساحة الجامعة، ويرفعون لافتات عليها شعارات ومطالبات سياسية، ونرى فى لقطة قريبة مصطفى وهو يتناقش مع زميل له على باب الجامعة، وهو يلوح بيديه، وهذا يعبر عن حماسه. ويستمر صوت عادل من خارج الكادر: "وأفرج عنه فى عام ١٩٦٧، ثم اعتقل ثانية بعد الهزيمة لاشتراكه فى كتابة منشورات تطالب بمحاكمة المسئولين عن الهزيمة ونشر الديمقراطية السياسية وحرية تكوين الأحزاب بما فيها الحزب الشيوعى." ونرى لقطة أرشيفية تظهر جمهورًا كبيرًا أمام مقر الرئاسة، وتتبادل لقطات الأرشيف مع لقطات الفيلم لتثبت أن مصطفى يمثل الوعى الشعبى الانتقادى، وفى الواقع فإن مساره السياسى، ونضاليته تتقاطع مع أحداث تاريخية كان لها أثر كبير على الرأى العام، وعلى الحياة الوطنية، فهو يمثل الكتلة المؤثرة على الجسم، التى تشبه كائنًا يجر بقية أجزائه فى حركته إلى الأمام، فهى تسكنه وتثير فيه الإحساس بالمسئولية تجاه الآخرين.

ويستكمل صوت عادل من خارج الكادر: "وأُفرج عنه بعد أربعة شهور، وفى أثناء حبسه، حاول أن يشرح فى مراسلاته أنه تعرض لأنواع من القسوة أثرت على صحته البدنية والعقلية،" وتظهره لنا لقطة متوسطة فى باحة السجن وهو يقاوم على الأرض ثم

واقفًا، مع حارسين يدخلانه بالقوة للداخل، ويضيف صوت عادل: "وينفى تقرير لجنة السجون أنه تعرض لمعاملة سيئة." وتشير هذه الملاحظات بقوة لفرض الجريمة السياسية.

ويوضح المشهد التالى اتجاه التحقيق لاستجلاء الدوافع السياسية وراء عمل مصطفى، فنرى زوجته تقود المفتش عادل ومعه بعض رجال الشرطة نحو شقة، وتدخل ، يتبعها رجال الشرطة الذين يبدأون فى تفتيش الشقة، يقوم بعضهم بالبحث فى الأدراج، ويقلبون محتويات المكتبة، وآخرون يفتشون غرفة النوم، وتراقبهم زوجة مصطفى بنظرة مرتعبة. ويسألها المفتش عادل عن أماكن توجه مصطفى، وما إذا كان أحد أصدقائه قد زاره فى الليلة السابقة للحادث، فتجيبه: "هو ما بيزورش حد، وما زارهوش حد من يوم زواجنا." ويسألها عادل عما إذا كان مصطفى قد ذكر اسم رشدى، أو أنه ينوى بناء منزل، فتجيبه بالنفى مؤكدة أن دخلهم المتواضع لا يسمح لمصطفى بالتفكير فى هذا الشأن، ويسألها عادل: "ماذا فى رأيك دوافع مصطفى لمحاولة قتل رشدى؟" فتجيبه: "ما عليكم إلا سؤاله هو، فأنتم تحتجزونه تحت حراستكم." ويسأل عادل: "ماذا كان يقول عندما يتحدث فى السياسة؟" ولكنها لا تجيب.

يقدم الضابط حسن لعادل دليلاً وجده فى أحد الأدراج، ويقول: "يبدو أن الجريمة ليست سياسية كما كنا نظن، ويقدم عادل الدليل لزوجة مصطفى، ونرى الدليل فى لقطة كبيرة، وهو صورة لمصطفى مع تهانى زوجة رشدى، فتقول: "الآن فهمت كل شىء، فهى اللى حرضت مصطفى ليقتل زوجها" ويطلب منها عادل تفسير هذا الاستنتاج.

ويتلو ذلك مشهد عودة إلى الوراء، حيث نرى مصطفى يعود إلى منزله متأخراً فى المساء، وينير مصباحًا فى المدخل، ويتكئ على مكتب، ونرى وجهه فى لقطة كبيرة ويبدو عليه التعب والحزن، وتظهر زوجته على الباب بقميص النوم، وهى قلقة من عودته متأخرًا، وتعرف أنه كان فى زيارة لسجن القناطر، وتقول: "أنت تعبان يا مصطفى، خذ أدويتك وتعشى." وينفجر مصطفى من الغضب عند سماعه الإشارة لمرضه العصبى

الذى أصابه بسبب التعذيب فى أثناء سجنه، ثم يعتذر عن ذلك، ويقول: "يا بدرية، أنا زرت الصبح مسجونًا فى سجن القناطر، ومن ساعتها وأنا أدور فى الشوارع حتى الآن، كرِهت نفسى لدرجة أنى أتمنى أن أكون أى مخلوق غير الإنسان،" وهذا معناه أنه حصل من هذا السجين على معلومة جعلته يكره كل البشر، ولكنه لا يريد كشفها، لقد شمله انغلاق عالم السجن رغم حريته، بحيث جعله ينغلق على ذاته بما يشعره بتفاهة هذه الذات.

وتسأله بدرية: "هل تحبك هذه المرأة أكثر منى؟"

- "أى امرأة؟"

- "التى كانت تبعث لك برسائل عندما كنا فى الواحات، كل مرة وصلتك منها رسالة كنت تبقى مضطربًا لمدة أسبوع، وتبتعد عنى تمامًا."

- "لم تستطيعى أبدًا أن تفهمينى، يجب أن ننفصل،" ويسقط مصطفى منهارًا على المقعد.

وبعد هذه الكلمات، نرى بدرية تنتحب فى لقطة كبيرة فى المشهد الأصلى، حيث تؤكد اتهام تهانى، وتتناول مجموعة من الخطابات من أحد الأدراج وتقدمها لعادل دليلاً ماديًا على علاقتها مع زوجها، وهو ما يدعم الدليل الذى وجدته الشرطة، ويؤكد توجه التحقيق نحو نظرية شخصية أكثر منها سياسية. ومع ذلك، نلاحظ أن زيارة مصطفى للمسجون المشار إليها فى الفلاشباك، والتى لا يريد كشف الحقيقة التى عرفها فى أثنائها، وما يثيره ذلك من لبس، إلى جانب ما تبين من علاقته بالمرأة التى حاول قتل زوجها - كل ذلك يشير إلى أن الدوافع الفردية ليست وحدها الهدف من العمل الإجرامى الذى تحمل مسئوليته بارتكابه فى مكان عام، وأمام شهود محتملين.

يبدأ المشهد التالى بلقطة بانورامية ، نرى فيها الضابط حسن يقود تهانى فى أحد ممرات إدارة البحث الجنائى ، ويدخلها فى إحدى الغرف. ويوجد فى الغرفة "القوميسير"

ومعه المفتش عادل وأحد المساعدين، ويقدم عادل لتهاني الدليل الذي وجد في شقة مصطفى، ونراها في لقطة كبيرة تخفض بصرها. ينسحب "القوميسير" ويطلب من عادل أن يلحق به في مكتبه بعد انتهاء الاستجواب. تجلس تهاني، ويسألها عادل: "ما قولك؟" فتجيب: "نعم أعرف مصطفى ولكنني لا أعرف لماذا فعل ذلك مع رشدي،" ويذكرها عادل بأنها سبق أن أنكرت معرفتها له، فتفسر ذلك بأنها كانت تحاول تجنب التورط في موقف حساس. وتقص أحداثًا سبقت اعتداء مصطفى قائلة: "قبل الزواج من رشدي، كنت أعمل سكرتيرة له، وكنت مخطوبة لمهندس اسمه سامي عبد الرءوف يعمل بنفس الشركة التي يديرها رشدي، وكان مصطفى صديقًا لسامي، وهكذا عرفته."

ويتلو إجابتها مشهد فلاشباك نرى فيه سامي وتهاني ومصطفى يسيرون في أحد الشوارع التجارية، ويقول صوت تهاني من خارج الكادر: "كنا نخرج نحن الثلاثة معًا دائمًا، فقد ارتبطنا أنا وسامي بمصطفى لدرجة أننا كنا لا نفكر في الخروج إلا معه." ونرى الثلاثة في لقطة متوسطة، وهم يسيرون معًا بمرح وسعادة، تتوقف تهاني أمام واجهة محل أثاث، ويبدو عليها الاهتمام بالمعروضات، وترينا لقطات كبيرة تفاصيل المعروضات وأسعارها، ثم تتوقف بعد قليل أمام سيارة فخمة معروضة في وكالة صاحبها أجنبي كما يتبين من لهجته، وبعد أخذ مصطفى صورة لها ولسامي بجانب السيارة المعروضة، يأخذ الثلاثة في حساب ثمن الأشياء المعروضة والتي لا تتناسب بالمرة مع دخلهم، ويعاتب مصطفى تهاني لأنها لها طموحات بالتقدم في سلم التقدم الاجتماعي لا تتناسب مع وضعها المتواضع، فتقول: "أنا أحلم" فيجيب: "أخشى أن يتحول الحلم إلى كابوس." ثم يعبرون الطريق إلى الجانب الآخر على شاطئ النيل، وهنا يصور سامي تهاني مع مصطفى وهما متكئان على الحاجز، وهي الصورة التي تستخدمها الشرطة دليلاً في الحاضر، يقول سامي: "يجب أن تغير طريقة تفكيرك يا مصطفى ، من حق أي شاب أن يحلم بوضع اجتماعي جيد، وشقة جميلة، وزوجة جميلة" ويجيب مصطفى: "هناك فرق بين أن تحلم وبين أن تعيش أوهامًا."

- تقول تهانى وهى تشير إلى السيارات المارة فى الشارع والعمارات المجاورة: "تريد أن تقول إن جميع هؤلاء الذين يركبون السيارات ويعيشون فى الشقق الفخمة هم ...".

- يقاطعها مصطفى: "هل تريدين قيادة سيارة طولها عشرة أمتار، وتعيشى فى هذه العمارات؟ يجب أن تعرفى يا تهانى أننا فى بلاد لا يعيش فيها إلا اللصوص والغشاشون حياة مترفة، بل حتى فى رفاهية بسيطة، وحيث المواطن العادى يفى بالكاد باحتياجات عائلته، وحيث لا يتطلع الإنسان الأمين إلى أى تقدم اجتماعى".

- "من يسمعك تتكلم هكذا، يريد أن يمسك مدفعًا رشاشًا ويقتل كل من يعيشون فى هذا الركن من العالم، والناس الأمناء راحوا فين؟ ماتوا؟.

- يرد سامى: "صاروا نادرين زى العملة الصعبة".

- يقول مصطفى: "تهانى! عليكِ العمل فى مخزن فى القطاع العام وتحرقيه قبل ميعاد الجرد، أو تتاجرى فى المخدرات، أو تفتحى محل يبيع البضائع المستوردة المهربة".

ونلاحظ أن هذا المشهد يصف بدقة الأوضاع فى مصر المعاصرة، فالشباب الذين يمثلهم تهانى وسامى ومصطفى يواجهون فى الشارع ظاهرة امتلاء السوق بالبضائع الأجنبية المهربة فى الأغلب، والتى تسبب الإحباط للناس، والتضخم، وانعدام التناسب الذى يحدث نتيجة لذلك بين دخول الموظفين وبين تكاليف المعيشة، وهى النتائج المترتبة على سياسة الانفتاح الاقتصادى للنظام. وعلاوة على ذلك، ففرص التقدم الاجتماعى مرتبطة فى هذا السياق بتجارة التهريب، أو تجارة المخدرات، أو إساءة استخدام السلطة أو الممتلكات العامة.

ويمكن أن نلاحظ أن مصطفى، يمثل، فى مواجهة سامى وتهانى - اللذين يعبران عن العاطفة والمرونة - ضمير الشعب الرافض، والرؤية الواضحة، ويفرض عليهما

نضجه التخلى عن أحلامهما، وأوهامهما، وفهم هشاشة قيمهما فى سياق سيطرة الفساد والكسب الحرام على العلاقات الاجتماعية الاقتصادية.

وفى نهاية هذا المشهد، ينسحب مصطفى، ويستقل سامى وتهانى المواصلات العامة للرجوع إلى المنزل. تهانى تحت تأثير كلمات مصطفى، ويقول سامى : "لا تغضبى من مصطفى" فتجيب "لا يهمنى" – "إذن أنت غاضبة. أحيانًا يبدو مصطفى عنيفًا ويريد تصفية الجميع، ولكنه فى قرارة نفسه كريم جدًا، ومجنون بحب الناس، ويريد لهم الخير." وهكذا يقيم سامى صفات الكرم، والتضامن مع الشعب، والوعى السياسى لمصطفى.

ويتلو هذا الحديث لقطة متوسطة لتهانى فى منزلها تكوى بعض الملابس، وصوت سامى من خارج الكادر يكرر نفس الحديث عن مصطفى، وتهانى تفكر فى مغزاها. ونرى الأثاث المتواضع لمنزلها، ووالدتها تخيط بعض الأشياء، ووالدها يقرأ الصحيفة، وتذكرها والدتها أن خطيبها لم يتخذ الخطوات السابقة على الزواج من تأجير شقة وشراء الأثاث. تقول تهانى: "لقد ارتفع الخلو اللازم لتأجير الشقة بشكل كبير"، وتسأل الأم: "والرجال اللى ساكنين الشقق الفخمة، ويغرقون زوجاتهم بالذهب والكماليات، بيعملوا إيه؟".

– "إما أنهم ورثوا ثروة أو أنهم لصوص".

– "اسمعى نصيحتى يا بنتى، الرجل الفقير حيفضل فقير بسبب القِيَم، مهما كان أمين ، المجتمع مش حيقدره" . وتؤكد هذه الكلمات بنظرة ذات مغزى لوالدة تهانى حتى تقنعها بعدم تكرار النمط العائلى.

فالوضع الاقتصادى السائد، وعدم كفاية الموارد، توسع تأثيرها وتدفع إلى توجهات فى السلوك تساهم مؤسسة الأسرة فى تعميمها اجتماعيًا.

فى لقطة متوسطة، نرى تهانى تعمل فى مكتبها، وهى تكتب خطابًا على الآلة الكاتبة، ويدخل سامى إلى المكتب، وصوت الآلة الكاتبة يوحى بانقلاب الوضع، يقول

سامي: "قُبض على مصطفى". وتتوقف تهاني عن الكتابة دون أن تعلق على الحدث. فيكمل: "نصحته كثيراً بعدم الانغماس فى أى شيء فهو لن يصلح الكون وحده" . تجيب تهاني: "بتدافع عن مين؟" - "ما بادافعش، فيه طرق كثيرة لخدمة الوطن غير دخول السجن، ومع ذلك فطريق مصطفى لا يوصل إلا إلى هناك، فهذه المرة الثانية لدخوله السجن." والإشارة فى هذا المشهد لنشاط مصطفى السياسى تتفق مع البيانات التى وردت فى الملف الخاص به الذى قرأه عادل، بشأن انخراطه بعد الهزيمة فى توزيع المنشورات التى تطالب بمحاكمة المسئولين عنها. ويتبين أن عمله يعود إلى شعوره بالواجب، وبالمسئولية تجاه الشعب.

ومن ناحية أخرى، فاختفاؤه كان النذير بسلسلة من المآسى تعبر عن آلية الاستبداد وازدراء الحقيقة. يقول صوت تهاني من خارج الكادر: "بعدها بيومين حدثت كارثة انهيار العمارات." ومع هذا الصوت من الخارج نرى لقطات وثائقية عامة تبين أنقاض العمارات. ويتبادل مع هذه اللقطة لقطات بانورامية تبين جماهير من الناس تندفع نحو مكان المأساة فى حالة رعب من نتائجها.

ويُفتح المشهد التالى للمأساة بلقطة متوسطة لتهاني ترد على التليفون، وبعض الموظفين يدخلون مكتب رشدى، والمتحدث فى التليفون هو محافظ العاصمة الذى تحول مكالمته لرشدى الذى يقرر فتح تحقيق لتحديد مسئولية الشركة بالنسبة لهذه الكارثة. ويسأل أحد الموظفين عن اسم المهندس المسئول عن العملية، ويعرف أنه سامى عبد الرءوف، ويكلف تهاني بإحضار تقارير سامى عن العملية من إدارة التنفيذ، ونرى فى لقطة مقربة تهاني وهى مضطربة بسبب هذا الأمر.

رشدى يتوجه بالسيارة إلى موقع الكارثة بصحبة مساعديه قاسم وحسام، ونرى فى لقطة عامة رجال الإطفاء وهم يخرجون بعض القتلى من تحت الأنقاض. سامى يبعد بعض الناس المتجمهرين، وفى لقطة مقابلة نراه يفحص عاموداً من بين الأنقاض، ويسحب قضيبًا من الحديد يبرز من العامود فيخرج فى يده بسهولة، وهذا يوضح نقص حديد التسليح فى المبانى واندهاش سامى الذى يعبر لحد ما، عن بَراءته.

ويجب أن يؤكد أن صور العمارات المنهارة والقتلى حدثت فى الواقع فى فترة تصوير الفيلم حسب ما ورد بصحيفة الجمهورية (فريد، ١٩٧٥)، وهذا يعطى المصداقية لهذه المأساة التى تعبر عن الفساد، وهذه الحقيقة تضع أحداث الفيلم فى الواقع فى منتصف السبعينيات فى مقابل ما أكدته تهانى من أنها حدثت فى عام ١٩٦٨، وهو تاريخ القبض على مصطفى، وهذه كانت حيلة ماكرة للتهرب من الرقابة السياسية التى تخشى من الدقة فى تحديد التواريخ، وما يترتب على ذلك من انتقاد مباشر للحاضر.

ويبدأ المشهد التالى بتوجيه الاتهام إلى سامى، وتقابله تهانى فى مكتب حسام المدير المالى لتدعم موقفه، ويقول لتهانى فى أثناء انشغال المدير المالى بالحديث فى التليفون، : "هم يتهموننى بالتسبب فى الكارثة، وبسرقة الحديد والأسمنت المخصص للمبانى،" فتسأله: "هل احتفظت بنسخ من التقارير عن العملية؟".

- "نعم، ولكن توقيعاتى على بعض التقارير غير صحيحة".

- يؤكد حسام: "تقرير اللجنة الهندسية بالشركة أثبت مسئوليتك عن الكارثة".

- "العملية أسندت إلىّ بعد تنفيذ الأساسات، والهيكل الخرسانى، وبناء الحوائط، ولم يتبقَ إلا تركيب الأبواب والشبابيك، فالعملية كانت منتهية".

- "فلماذا إذن وقعت تقارير المهندس السابق لك فى العملية؟".

- "توقيعى يعنى تسلمى للتقارير لا الموافقة على ما جاء بها. وأنت تعلم أن هذه التوقيعات مسألة روتينية صرفة يقوم بها جميع المهندسين".

- "يمكنك ذكر هذه الحجج عندما تبدأ التحقيقات معك".

فى المشهد الأصلى للاستجواب، يسأل المفتش عادل تهانى عن رأيها فى هذا الاتهام، وهى تؤكد أن سامى برىء، ولكن المتآمرين نجحوا فى تحميله مسئولية الكارثة، فيسألها إن كانت عرفت من هم، فتجيبه بالنفى، وتضيف بأن سامى سجن ثم

مات في السجن. وفي لقطة مضادة نرى وجه عادل الذي استغرب هذه الوفاة، ويسأل: "ومصطفى، عمل إيه؟" تجيبه: "كان في السجن" وتشرح أنه أفرج عنه بعد القبض على سامي بأربعة شهور، وتضيف: "حضر لزيارتي بعد خروجه وقبل أن يذهب لرؤية سامي ليعرف الحقيقة من فمه". ونرى لقطة متوسطة للقائها مع مصطفى عند خروجها من الشركة، وصوتها من خارج الكادر يقول: "كان متغير"، وهو ما يشير إلى تدهور حالته بسبب ما تعرض له من معاملة قاسية في السجن. ونراهما في لقطة متحركة يسيران على شاطئ النيل، ومصطفى يحول الاتهام إلى تهاني التي دفعت سامي إلى طريق الفساد بتطلعاتها المبالغ فيها نحو التقدم الاجتماعي. وتدافع تهاني عن نفسها بأنه من حق أي خطيبين شابين أن يحلما بحياة أفضل لهما ومستقبل أفضل لأطفالهما، وفي لقطة مضادة نرى شرفة شقة بما يوحي بأنه في مواجهة الاحتياج الطبيعي لكل فرد، يقف الواقع الذي يجعل منه حلمًا بعيدًا في الظروف الاقتصادية القائمة، ومنطق ضيق العيش يقابله حبس الوجود الحر بسبب القيود الاقتصادية.

وهكذا نقابل سلسلة من عمليات التضييق والاختناقات التي تعبر عن منطق ضيق العيش متمثلة في الأماكن المغلقة مثل حيز المستشفى، وحيز الاستجواب، بالإضافة لحيز السجن.

وفي المشهد التالي، نرى تهاني تخبر والدتها بأنها ستذهب لمقابلة المحامي الذي كلفته بمتابعة قضية سامي، وتلومها والدتها لتحملها أتعاب المحامي، فترد بأن والديه لا يستطيعان دفعها لفقر مواردهما، وأنها لا يمكن أن تتركه دون سند وهو في السجن، وموقفها هذا ينفي شكوك مصطفى بالنسبة لموقفها.

وفي المشهد الحالي للاستجواب، يسألها المفتش عادل عن ظروف زواجها من رشدي، فتقول إنه بعد سنتين من وفاة سامي تقدم للزواج منها، فترددت أولاً ثم قبلت. ويسألها عادل لماذا استمرت تتراسل مع مصطفى بعد وفاة سامي، وحتى بعد زواجها من رشدي، فتجيب: "إني كنت أعتبره صديقًا لسامي ولي."

- "وهل يحبك؟".

- "أنت تنسى أنى كنت خطيبة صديقه".

- "وأنت، هل تحبينه؟".

- تجيبه بلهجة حادة: "أنا سيدة متزوجة".

- "إذن ما طبيعة العلاقة بينكما؟"

- "كل واحد منا له كائن يحب يكون كاملاً أمامه، ما يرتكبش أخطاء، يضبط مواقفه عليه، مصطفى كان بالنسبة لى هذا الكائن".

ونلاحظ أن اعتقالات مصطفى وعودته إلى حياة المجتمع، لا تقاطع فقط الأحداث التاريخية والسياسية الحاسمة فى حياة الشعب ومصيره، وإنما تنسج شبكة من العلاقات يلعب فيها دور الضمير الذى يساعد المحيطين به على تحقيق درجة من المصداقية، وعلى التسامى.

ويسأل عادل تهانى عن الوقت الذى عادت فيه للاتصال بمصطفى، فتجيب: "بعد سنة من زواجى من رشدى، اتصل بى وطلب منى مقابلته لإبلاغى بمعلومة مهمة،" وتوضح هذا القول لقطة متوسطة، نرى فيها مصطفى يركب سيارة مرسيدس تقودها تهانى، ويسألها: "حققت أحلامك يا تهانى؟" مشيراً إلى السيارة التى تدل على الرفاهية، ولا تجيب، ثم توقف السيارة فى مكان أقل ازدحاماً، وتسأله: "إمتى رجعت من الواحات؟"

- "من ٣ شهور".

- "كتبت لك ولم ترد، حتى كتبت لك أطلب رأيك فى طلب رشدى الزواج منى، ولم ترد، سامى توفى، وأنت تزوجت وسافرت إلى الواحات، وأنا كان لا بد أن أتزوج".

- "تقصدى تبيعى نفسك!" محاولاً إثبات الطموحات الشخصية لتهانى.

وتلومه هى لسفره للواحات، وتخليه عن صديقه فى السجن. ويعترف بأن الواحات القليلة السكان كانت مناسبة لاحتياجه للهروب من العاصمة وسكانها. وفى مقابل هروب مصطفى بالهجرة من العاصمة، تخلصت تهانى من القيود الاقتصادية بالزواج من رجل غنى، وتوضح ذلك قائلة: "عرض علىّ مَسكنًا دون مقابل، فهو رجل متقدم فى السن، ولا يتوقع منى العواطف التى لا يمكننى تقديمها لأى شخص أيًّا كان." يجيب مصطفى وهو يغادر السيارة: "كفاية تمثيل يا تهانى!"

ويندهش المفتش عادل من قصة هذا اللقاء الذى لا يحمل أى شىء مهم، ويسأل باستغراب: "دا كل اللى قاله؟" وتجيب تهانى بالإيجاب، وسؤال عادل يشير إلى أن هناك لغزًا لم يُحلّ يخفيه هذا اللقاء، ويرن جرس التليفون، حيث يستدعى "القوميسير" عادل إلى مكتبه، ويقول لتهانى وهو يغادر الغرفة: "سأعطيك ربع ساعة لتفكرى فى سبب طلب مصطفى مقابلتك." ونرى وجه تهانى فى لقطة كبيرة، وهو يعبر عن التردد الذى تشعر به لإخفاء الحقيقة.

وهى تتذكر نهاية المقابلة التى أخفتها، فنرى مصطفى فى لقطة متوسطة وهو يحدثها بعنف من خارج السيارة، ويبلغها بأنه زار سجينًا اسمه رزق كان يعيش مع سامى فى نفس الزنزانة وأنه أبلغه بأن سامى لم يمت بسكتة قلبية كما تردد فى الصحف، وإنما قُتل فى السجن نتيجة مؤامرة دبرها رشدى، وهو يتهم تهانى بأنها كانت شريكًا فى المؤامرة التى تهدف – حسب رأيه – لحماية رشدى من أن يُجر إلى قضية انهيار العمارات، وتسمح لتهانى بتحقيق أحلامها فى الارتقاء الاجتماعى بالزواج من رشدى. وتنتهى المناقشة بتهديد مصطفى لتهانى قائلاً: "سأعرف كيف أنتقم من رشدى ومنك." وهذا المشهد يفسر لغز المقابلة، ويكشف الحقيقة التى أخفتها، والتى تبرر تصرف مصطفى، وترفع عنه الاعتباطية، والعنف الذى أبداه يصدم كثيراً ولكنه يلعب دور العامل المساعد الذى يقلب أوضاعًا تقبل الفساد.

ونرى فى لقطة كبيرة، مصابيح سيارة تهانى مضاءة مما يثير الانتباه، وقد فكرت وهى فى طريق العودة إلى المنزل فى خطورة الحقيقة التى سمعتها، وهى تسأل رشدى

بلهجة قلقة: "هل صحيح أن سامى قُتل فى السجن، وأنك أنت اللى قتلته؟" ويُدهش رشدى ويسألها عن الشخص الذى أبلغها مثل هذه المعلومات، فتجيب: "ليس هذا هو المهم، إنما المهم أن أعرف إن كانت دى الحقيقة." ويصر رشدى على معرفة مصدر المعلومات قائلاً إنه هدف لحملة من الإشاعات التى تحاصره على مستويين مهمين وهما رئاسة الجمهورية، والحكومة. وترجوه تهانى أن يقول لها الحقيقة، فيقول: "الحقيقة هى ما يعرفه الجميع: سامى مات بأزمة قلبية، وتقارير السجن مرت عليك قبل وصولها لى". ونرى وجه تهانى المرتبك، وتقول: "مش فاهمة حاجة." وتتهالك على أريكة، ويجلس رشدى إلى جانبها ويقول: "سأشرح لك الموضوع، السلطات الآن تعيد تقييم عمل شركات القطاع العام، وتغير إداراتها، وكل من يطمعون فى الحصول على مراكز مهمة فى هذه الشركات يعملون للوصول لها بالإساءة إلى سمعة المديرين الحاليين." ويؤكد لتهانى أنه مستعد للتنازل عن وظيفته ومركزه الاجتماعى إذا لزم للمحافظة على صورته سليمة فى نظرها.

ومن المهم أن نلاحظ أن الحجج التى يقدمها رشدى للهروب من التهمة تشير إلى عملية حقيقية لإعادة تقييم أنشطة شركات القطاع العام وإنتاجيتها، قام بها نظام السادات ابتداءً من عام ١٩٧٤، وكان الهدف منها إساءة سمعة القطاع العام بصفة عامة، مستغلاً إفلاس بعض الشركات، وليس بهدف إصلاح هياكلها كما قال رشدى، وكان الهدف الأساسى هو معارضة المشروعات الاشتراكية ، ودفع البلاد فى اتجاه اللبرالية الاقتصادية (العيسوى، ١٩٨٤).

ومن السهل ملاحظة أن كشف هذه الحقيقة يقرّب لفهم حقيقة اجتماعية عميقة أخرى، فإن شكل التحقيق - الذى يوجه التنظيم الداخلى للفيلم - يجعل منه مرصداً اجتماعيًا يكشف الكثير من المواقف، والدوافع، والاستراتيجيات الفردية و/أو للمجموعات، وهو يكشف على مستوى أعلى، عمليات التنظيم الاقتصادى السياسى، وإدارة الحياة الجماعية، وهذا يعطى الفيلم طابعًا موضوعيًا وليس تعليميًا.

وبعد عودة عادل إلى مكتبة يطلب من تهانى أن تفسر الهدف من مقابلتها مع مصطفى التى تصر على إخفائه، ويسمح لها بالانصراف محذراً من أنها ستتحمل المسئولية الكاملة فى هذه القضية إذا مات مصطفى قبل أن يدلى باعترافات إلى الشرطة. وينهى الاستجواب بأن يطلب من سكرتيره إبلاغه بالمعلومات بشأن تطور التحقيق الذى يقوم به الضابط حسن عن كارثة انهيار العمارات.

وتحذير المفتش عادل لتهانى باحتمال اتهامها فى حالة وفاة مصطفى – تبعه اتهام عائلة رشدى لها – بالاشتراك مع المعتدى عليه بناءً على اكتشاف الشرطة صورتها مع المعتدى فى أثناء تفتيشهم لبيته، وتقول لها أخته: "كنا نعرف أن هذا الزواج قام على الطمع والتربح، ولهذا تحفظ رشدى وترك لنا جميع ممتلكاته بمقتضى وصية." وهذا الاتهام بالإضافة لتحذير الشرطة أدى لانقلاب موقف تهانى من السلبية والقبول، إلى التحرك.

وتتوجه إلى المستشفى، ونرى فى لقطة متوسطة، مصطفى خارج حجرته على سرير متحرك، وتسأل تهانى الممرض عن حالته فيقول: "عنده نزيف خطير"، ونرى وجهها المتأثر بسبب آلامه فى لقطة كبيرة، وترفع يده المدلاة وتضعها إلى جانبه دليلاً على العطف، ويدخله الممرض إلى غرفته. وهذه الحالة المؤثرة تعطى فكرة أن تهانى ستقوم بمتابعة دور مصطفى فى مقاومة الفساد وآثاره المدمرة على حياة الكثير من المواطنين الذين ماتوا تحت أنقاض العمارات، وسامى الذى مات فى السجن.

وتظهر زوجة مصطفى فجأة وتوجه الكثير من اللوم لتهانى، وتقول: "عندك زوج له مركز اجتماعى كبير، دا مش مكفيكى؟ فتحاولى إغراء الرجل الفقير دا؟" فترد تهانى: "أنا مقدرة حزنك"، وتنصرف زوجة مصطفى وهى تكرر الشتائم.

تدخل تهانى غرفة رشدى، وتجلس بجانبه على السرير، ونرى فى لقطة قريبة، وجهه المتعب، وقد قام من النوم، وأول اهتماماته أن يعرف إن كان مصطفى قد تحدث. وتبلغه تهانى أن حالته خطيرة وأنه فى الغرفة المجاورة، ويسألها: "أنت تعرفيه يا تهانى

مش كده؟ قبل أن يطلق عليّ النار قال إنه من طرف سامي عبد الرءوف" وهو يرجو تهاني أن تساعده لحماية سمعته، فتقول بلهجة مستغربة: "سمعتك؟" فيقول رشدى: "إذا تكلم، فقد يعيدون فتح ملف انهيار العمارات، ويجدون فيه ما يدفعهم لاتهامى. الأيام دى مش زى زمان، إذا سألوك عن هذا الموضوع فلا تخبريهم بأى شيء. وتدخل ممرضة لأخذ حرارته فتعترض المناقشة وتعلن أن المتهم عنده نزيف خطير. وهذا الخبر - بالإضافة لتحذير رشدى - يؤكد على خطورة القضية، وعلى منطق العنف الذى يصاحبها.

وتقرر تهاني أن تتحرك، فتذهب إلى السجن، ونراها فى لقطة متوسطة تتجه إلى مبنى الإدارة بصحبة أحد الحراس، وفى لقطة كبيرة نرى مكتبين جانبيين، وموظفًا يجلس فى منتصف الغرفة، وتتجه تهانى إلى هذا الأخير الذى يبدو أنه الرئيس، وتسأله عن عنوان رزق الذى أفرج عنه قبل بضعة أشهر. ويسألها الموظف عن الاسم بالكامل حتى يتمكن من العثور عليه فى سجلات السجن، فتجيبه: "لا أعرفه، وكل ما أعرفه هو أنه كان منذ بضع سنوات يشترك فى زنزانة واحدة مع المهندس سامى عبد الرءوف." فيطلب من أحد مساعديه أحد السجلات، ويستخرج منه عنوان رزق والتهمة التى حُكم عليه من أجلها. ويتبين أن رزق كان تاجر مخدرات، وأنه يقيم حاليًا فى حى مصر القديمة.

نرى تهانى فى لقطة قريبة وهى فى سيارتها أمام موقف عربات "الكارو" (نقل البضائع)، وتسأل أحد "العربجية" أن يدلها على الشارع الذى يقيم فيه رزق، يقول لها إنها لا تستطيع الدخول فى الشارع بسيارتها، ويطلب من صبى صغير أن يقودها إلى العنوان. والصبى يسبقها فى السير، ويقوم ببعض الحركات البهلوانية، مما يشير إلى انقلاب الأحداث. ويتركها الصبى عند مدخل حارة يبدو أنها زقاق مسدود، تدخلها وتسأل امرأة عن مكان إقامة رزق، فتناديه وتسألها: "سرق منك أى حاجة يا مدام؟" يظهر رزق فى أعلى السلم الموصل لسكنه، وتلحق به تهانى، وتقول امرأة أخرى تقف إلى جانب الأولى: "دا علشان المزاج." مشيرة بذلك إلى عمل رزق فى ترويج المخدرات.

تهانى تبلغ رزق أنها كانت خطيبة المهندس سامى عبد الرءوف، فيتذكر الاسم على الفور ويرحب بها بحرارة، ويجلسان إلى طاولة داخل المسكن، وتبدأ تهانى المناقشة، فتطلب من رزق أن يشرح لها ظروف وفاة سامى: هل كانت وفاة طبيعية أم جريمة قتل؟ فيجيبها وهو مرتبك بأنها كانت وفاة طبيعية، فتسأله: "واللى قلته لمصطفى ما كانش الحقيقة؟" .

– "مصطفى مين؟" .

– "مصطفى حسين صاحب سامى اللى زارك فى السجن."

– نرى وجه رزق المتغير فى لقطة كبيرة، "أنا لسه خارج من ١٥ سنة سجن، عاوزانى أرجع تانى؟" .

وهذا يوحى باستمرار آليات القهر والفساد، وتطمئنه تهانى بأنها لن تبلغ ما يقوله لها لأحد، فيقول: "كانوا بيبعتوا إلى سامى مراسيل فى السجن ليقنعوه بعدم كشف الحقيقة فى المحكمة، حاولوا يرشوه بالمال."

– "تقدر تقول مين كان يبعث مراسيل؟" .

– "واحد اسمه رشاد" محاولاً تذكر الاسم.

– "رشدى؟" .

– "آه رشدى عبد الباقى"، ونرى وجه تهانى المضطرب فى لقطة كبيرة.

– "ومين المرسال؟"

– "واحد قصير، ووشه خسيس" .

– "قاسم؟"

– "أيوه، وبعد كل زيارة كان سامى يشعر بالغضب، وقال لى: "بيهددونى يا رزق، فاكرين إنى أخاف." رفض الخضوع لإغرائهم، وما أخدش التهديد بجد، كان حقه يخاف منهم."

ونسمع صرخة فى الظلام بعد هذه الأقوال، ونرى سامى فى لقطة قريبة، قليلة الإضاءة فى ركن الزنزانة ، وهو يتلوى من الألم، ويشعر بألم فظيع فى بطنه ويقول: "عملوها يا رزق، سمموني!" ، ورزق يحاول مواساته، ويسنده بذراعيه، "كان الواجب أن أحارب الناس دول قبل ما يقتلوني. الوقت عرفت إنه ما يكفيش الواحد يكون مستقيم، لازم يحارب،" ويجيبه رزق: "خليك فى وجعك"، ويسقط سامى وهو يعض نفسه من شدة الألم، وينادى رزق على الحارس، ويطلب كبير الحراس المساعد عبد المجيد. ويسأل سجين فى الزنزانة المقابلة رزق عن سبب الاستغاثة، فيقول: "المهندس فى حالة خطرة"، فيسأل السجين: "اللى عنده جلسة بكره قدام المحكمة؟" - "أيوه"، وهذا يؤكد مغزى توقيت المحاولة. ويرفض كبير الحراس دعوة الطبيب لإنقاذ سامى بحجة أنه يدعى المرض حتى لا يتوجه إلى المحكمة، ويأمر السجناء بمراعاة النظام والتوقف عن الصياح. ويعود رزق إلى الجلوس بجوار سامى على الأرض، ويقول الأخير: "لو كنت أطلقت النار على واحد من المتآمرين، لكانت كل رءوس الفساد وقعت،" ويموت سامى بين ذراعى رزق، الذى ينادى على كبير الحراس. ونرى فى لقطة عامة الباحة الداخلية للسجن حيث يظهر صف من الأبواب فوق بعضها البعض فى الأدوار المتتالية، مما يوحى بطبقتين من القيود التى تمنع صوت الحقيقة من الوصول إلى الخارج. ويفرض صدى صوت رزق الغاضب نفسه على ضمائرنا، فى رد على الصمت المريب الساكت على الفساد، وينظر بعض السجناء من وراء قضبان زنزاناتهم إلى المنظر المؤلم لاثنين من المرضين يخرجان جثة سامى، ويجرى تبادل للقطات بين كبير الحراس الذى يشرف على إخراج الجثة، ورزق المنتحب داخل زنزانته، ليذكرنا بمأساة القهر والاستعباد. وهذا المشهد يوضح الوضع الانتقالى الذى يقود إلى الموقف الإجرامى الذى اتخذه مصطفى باستخدام العنف القاتل، وهذا العنف يمثل الاقتحام الذى يحطم الأقفال والأسوار ليكشف الوجه الآخر لعالم الحرية حيث يقلب الفساد جميع القيم، ويُفسد العلاقات الاجتماعية. وهكذا يبدو العالم الخارجى بأكمله وقد تحول إلى سجن كبير.

والبشاعة التى تظهر فى هذا المشهد، إلى جانب مأساوية منظر رجال الإطفاء وهم يستخرجون جثث الضحايا من تحت أنقاض العمارات المنهارة، وما يسببه ذلك من أسى طوال الفيلم، يضفى قدراً من الإيجابية على فعل مصطفى رغم سلبيته فى حد ذاته.

وتحت تأثير هذا الوصف المأساوى من جانب رزق، تتوجه تهانى إلى المستشفى، وتندفع بعنف إلى غرفة رشدى، ونرى وجه هذا الأخير المندهش فى لقطة كبيرة، وتقول: "الإشاعات تطاردك، مش كده؟"

- "قصدك إيه؟".

- "قصدى سامى عبد الرءوف".

- "حاشرح لك الموضوع".

- تشرح إزاى سممته وقتلته؟" بلهجة تهكم.

- ويرجوها رشدى ألا تفضحه: "أنا زوجك".

- "أنت دمرت حياتى".

ثم تغلق باب الغرفة بالمفتاح، وتقترب من جهاز إعطاء الدواء عن طريق إبرة فى الوريد، وتقول: "لو وضعت لك سماً فى هذه الزجاجة يمكن أن تموت، وأكون بهذا قد انتقمت لمصطفى وسامى، والكثيرين اللى ماتوا تحت الأنقاض، إلى جانب اللى قهرتهم وخربت بيوتهم لتحقق نجاحك الاجتماعى." وفى رعب، يضغط رشدى على الجرس لاستدعاء المرضة، فتطمئنه قائلة إنها تفضل أن يعيش حتى يتعرض للفضيحة التى ستدمره عندما يكشف فحص الملفات فساده ومؤامراته.

وفى لقطة متحركة أفقية، نرى الضابط حسن، ومعه جندى يقود رزق إلى مكتب المفتش عادل فى إدارة المباحث الجنائية، وهذا يعنى أن التحقيق الذى تجريه تهانى إلى جانب تحقيقات الشرطة، يؤدى إلى نتيجة. ويقف رزق خارج المكتب إلى جانب رجل

الشرطة، ويقول له: "أنا مستعد لإنكار كل ما قلته، فرشدى رجل شريف، ولم يصل رسوله قاسم أبدًا إلى السجن." ويعبر هذا القول عن خوفه من خطورة ما كشفه، وما قد يترتب على ذلك.

ويتلو هذه الأقوال، مشهد تفتيش منزل قاسم على يد المفتش عادل والضابط حسن، ورجلى شرطة، عادل يتأمل منظر الشقة، وتتبادل لقطات تبين تفاصيل الديكور والأثاث الذى يشير إلى السعة. ويسأله عادل: "كل هذا من مرتبك الصغير؟"

– يجيب قاسم: "أنا لا أملك أى شىء، هذه الأشياء ملك زوجتى وابنتى."

– "ممتلكاتك بسيطة بالمقارنة إلى الآخرين، أما هم فيمتلكون الأراضى والعمارات والثروات الكبيرة"، وهو بهذا يكشف كيف يوظف عملاء الفساد المكاسب التى يحققونها منه، ويقترح عادل على قاسم أن يتعاون مع الشرطة، فى مقابل عدم مصادرة ممتلكاته.

– يسأله قاسم: "بتتكلم عن إيه؟"

– وفى لقطة مقربة يهدده عادل، ويقول: "عن رشدى، عن كارثة انهيار العمارات، عن سامى، عن المساعد عبد المجيد، وحاجات كتير حتوديك السجن."

وفى لقطة مقابلة، نرى وجه قاسم المستسلم.

يتلو ذلك صورة كبيرة "للقوميسير" مجتمعًا مع عادل وعدد من معاونيه الآخرين، ويقول: "هذه القضية تقترب من كثير من الأسماء، وسيتناقش النائب العام مع الوزير قبل اتخاذ أى قرار." ويعترض عادل: "ولكن الوزير لا علاقة له بالتحقيق" فيجيب "القوميسير": "فى بعض الحالات يأتى القرار السياسى قبل تطبيق القانون، وسأكلمك تليفونيًّا فى مكتبك". وهكذا ينهى الاجتماع، وينسحب مع معاونيه، وفى لقطة قريبة، نرى الدهشة وخيبة الأمل على وجه عادل الذى يعود إلى مكتبه، وفى لقطة بانورامية، نرى المساعد عبد المجيد، ورزق، وتهانى، وحسام، المدير المالى، وقاسم، موجودين

بالمكتب، والضابط حسن، جالسًا أمام المكتب ويحرر تقريرًا. ويطلب منه عادل أن يصرف تهانى ورزق، ويرن جرس التليفون، فيرد حسن، ويعلن لعادل أن مصطفى قد مات، ونرى فى لقطة قريبة، وجه عادل المتأسف، وتتبادل معه صورة كبيرة لتهانى التى يصدمها الخبر.

وموت مصطفى يوحى بأن اقتحامه للمسرح، وكذلك موته، يحددان توقيت الاتجاه نحو الوصول إلى الحقيقة ، ويمثل مفتاح العمل، ألا وهو سرعة تحديد عناصر الفساد، وإصلاح الوضع الاقتصادى للمجتمع. ومن ناحية أخرى، فانتقال المسئولية منه إلى تهانى، يؤكد أهمية العمل بسرعة، واستمرار دور الضمير الانتقادى الواعى، واليقظة الاجتماعية.

وتسرع تهانى إلى المستشفى لتلقى بنظرة الوداع على مصطفى، ولكن لقطة قريبة ترينا سريره الفارغ، ويقوى هذا الغياب من المعنى الرمزى، ويعطى لجدلية القهر والثورة عليه، بعدًا مؤثرًا.

تتجه تهانى التى تنتحب لزينات أخت رشدى التى تصب اللعنات على مصطفى قائلة: "بتقولى إيه؟" فترد: "بادعى لربنا يحمى أخويا" .

- "عشان يعيش ويكبر ميراثكم من الأراضى والعمارات؟".

- فيرد زوج زينات مدافعًا بالقول: "مش موضوع مصالح، إحنا نهتم برشدى بإخلاص."

- لو مكانش موضوع أراضى وعمارات، أمال ليه كل الناس دى بتموت؟" ترد تهانى.

وفى مقابل هذه التساؤلات، يصل المفتش عادل مع مساعديه، ويعين حارسًا لغرفة رشدى الذى يصفه "بالمتهم"، وهكذا يصير اتهام رشدى أمرًا واضحًا، وتنقلب الأوضاع.

وتنصرف تهانى، وتقابل فى باحة المستشفى عربة إسعاف داخلة، ونرى فى لقطة كبيرة، إشارة الإنذار المميزة المنيرة، وينتهى الفيلم بهذه الصورة التى تماثل نهاية

المشهد السابق للعناوين، وهذه النهاية توحى بنوع من التحذير: إن الفساد يؤدى إلى العنف، والعنف يتسع بما يشبه العدوى.

وهكذا تتأكد مصداقية العمل، الذى يثير فينا الاهتمام بإشكالية الفساد المأساوية، وضرورة الإصلاح الاقتصادى تهز المجتمع، وتذكر مرة أخرى بالفرص الضائعة، وفى الواقع فإن تحليل هذا الفيلم يعطينا صورة غير مباشرة للأوضاع السياسية.

١ - المشروعات الاشتراكية والخط السياسى الاقتصادى الجديد

والفيلم يدين الفساد بصفة عامة وخاصة الهياكل المراوغة للشركات الاقتصادية للقطاع العام، ولكنه لا يدين هذا القطاع، وإذا ما كان من الضرورى إصلاح هذه الهياكل، فإنه من الملاحظ أن هذا القطاع يعمل به عدد كبير من الأيدى العاملة، من المهندسين، والفنيين، والعمال، وهو بذلك يساهم فى حل مشكلة العمالة فى بلد متخلف اقتصادياً. كذلك يدير هذا القطاع بعض المشروعات الاشتراكية التى تخدم المصالح الوطنية، والتى تبنى الأساس لعملية التصنيع، ويندمج فى إطار استراتيجية التخطيط القومى.

وابتداءً من يوليو ١٩٥٢، وحتى يوليو ١٩٦١، نجحت الثورة فى القضاء على النظام الاقتصادى الإقطاعى، والسيطرة الاستعمارية، وقد منحت جميع التسهيلات الممكنة للرأسماليين لتشجيعهم على المساهمة فى إنهاض الاقتصاد، ولكنهم تخلوا عن هذه الرسالة، وركزوا استثماراتهم فى المجالات ذات العائد السريع المضمون، مثل بناء العمارات، والملكية العقارية، وتجارة التصدير والاستيراد، والمضاربة فى البورصة.

واضطرت الثورة لمواجهة هذه الأوضاع بإصدار قرارات التأميم فى يوليو ١٩٦١، والتى أدت لإنشاء قطاع عام يضم الشركات المؤممة، والشركات الجديدة التى ترمى

لوضع الأساس للاقتصاد الوطنى المخطط، وهذا بدوره يحقق للدولة – فى المدى الطويل – الاستقلال الاقتصادى وهو الشرط الضرورى للاستقلال السياسى والوطنى الذى تعرض للتهديد فى العدوان الثلاثى فى عام ١٩٥٦.

ووجود القطاع العام يسمح بالاتجاه الجذرى للاقتصاد نحو طريق الاشتراكية، كما يقول الاقتصادى فؤاد مرسى الذى يقول: "يبلغ إنتاج هذا القطاع ٩٠٪ من الإنتاج القومى فيما عدا الزراعة، كما يوفر للدولة ٩٠٪ من إجمالى المدخرات المستثمرة" (مرسى، ١٩٨٤، ص٣٤).

ومع ذلك، فقد ارتفعت بعض الأصوات الرأسمالية، وخاصة بعد هزيمة ١٩٦٧، لترفض التجربة الاشتراكية، وتحملها بجميع المشاكل التى واجهت الاقتصاد، وبالتالى الطعن فى كفاءة القطاع العام، والدعوة إلى التركيز على رأس المال الخاص، الأجنبى أو المحلى. وفى عام ١٩٧٣ ظهرت العلامات الأولى على اتجاه نظام السادات نحو الانفتاح الاقتصادى على الخارج، والليبرالية الاقتصادية، وأعلنت الحكومة الجديدة فى بيانها لمجلس الشعب "أن الهدف من سياسة الانفتاح الاقتصادى هو تنمية الاقتصاد الوطنى، وتطوير البناء الاجتماعى، بغرض تحقيق الأهداف والمصالح القومية،" وأضاف: "أن سياسة الحكومة مبنية على ضرورة الانفتاح على العالم الخارجى، وتحرير الاقتصاد الوطنى من العوائق التى تعطل الإسراع بالتنمية." وبهذا الهدف، أعلنت الحكومة نيتها فى "تشجيع استثمار رءوس الأموال العربية والأجنبية فى بناء الإسكان المتوسط والفاخر، مع السماح باستيراد المواد والتجهيزات اللازمة لهذا النوع من البناء" ولكن مجلس الشعب، فى رده على بيان الحكومة، لم يخفِ الهدف الحقيقى لسياسة الانفتاح الاقتصادى، إذ قال: "يبدو أن سياسة الانفتاح الاقتصادى تتجه نحو مجالين أساسيين وهما التجارة الخارجية، والاستثمارات الأجنبية."

وبعدها ببضعة شهور، وضعت لجنة فى مجلس الشعب برنامجًا اقتصاديًا عنوانه: "تغيير أسس الاقتصاد المصرى" يعمل على إقامة الانفتاح الاقتصادى، وفى الوقت

نفسه، قامت لجنة الخطة والميزانية فى مجلس الشعب بتحقيق لإعادة تقييم شركات القطاع العام التى أظهرت عجزًا فى ميزانياتها التقديرية للأعوام ١٩٧١-٧٢، و١٩٧٢-٧٣ . كذلك تكونت لجنة للنظر فى العوامل التى سببت ارتفاع ثمن حديد التسليح، وتجارة المعادن، وكان الهدف من جميع هذه الدراسات هو تسليط الأضواء على القطاع العام، وإثبات فشله المالى.

وبعد حرب أكتوبر، تحولت الاتجاهات لعرقلة القطاع العام إلى هجوم صريح عليه، ففى ردها على تقرير ميزانية عام ١٩٧٤، قالت لجنة الخطة والميزانية فى مجلس الشعب: "لماذا لا نفتح الأبواب أمام الاستثمارات العربية فى الإنتاج المصرى بتشجيع حصولها على أسهم فى شركات القطاع العام؟" ، واقترحت بذلك "السماح بالاستثمار العربى والمصرى فى شركات القطاع العام فى حدود ٤٩٪ من رأس المال. فهذا سيشجع استثمار رءوس الأموال الخاصة العربية والمصرية، فى النشاط الاقتصادى فى جمهورية مصر العربية." وهكذا حدد هذا التقرير الطريق الذى سيتبع، وهو تحويل الملكية العامة للقطاع العام إلى ملكية مشتركة، والسماح باستثمار رأس المال المحلى فى القطاعين الخاص والعام.

وبعد ذلك سمحت الأوضاع بإصدار مجلس الشعب قانون الاستثمارات الأجنبية فى يونيو ١٩٧٤، وهذا القانون توافق مع رغبات الفئات العليا من الرأسماليين.

وحددت هذه العملية الفكرة المبدئية التى حكمت هذا الخط السياسى الاقتصادى الجديد، ألا وهى إثبات عدم كفاءة القطاع العام، وخسائره المالية، بهدف إساءة سمعة الاقتصاد الاشتراكى الآخذ فى التجذر، وإحلال اقتصاد - منفتح على الغرب، والليبرالية المفترض أنها ستشجع الاستثمارات الأجنبية والمحلية فى مختلف قطاعات النشاط الاقتصادى - محله. ولذلك، قيمت لجنة الخطة والميزانية بمجلس الشعب، القطاع العام على أساس العجز المالى الذى تحقق فى عشر شركات على أساس الميزانية التقديرية للعامين ١٩٧١-٧٢، و١٩٧٢-٧٣، وذلك من بين حوالى ٤٠٠ شركة يتكون منها القطاع العام، ولكن فشل بعض الشركات لا يبرر الهجوم على القطاع العام بكامله.

يقول الاقتصادى فؤاد مرسى: "لو كان القطاع العام يقوم وحده فى الاقتصاد القومى، لأمكن بسهولة محاصرة الجوانب السلبية للقطاع العام، لكن هذا القطاع العام يعمل بجانبه قطاع خاص ، ينفرد تقريبًا بقطاع الزراعة، ويمثل ٢٥٪ من قطاع الصناعة، ويسيطر على أكثر من ٧٥٪ من قطاع التجارة الداخلية. وهذا القطاع الخاص متحرر من القواعد والقيود التى تنظم بل تقيد عمل القطاع العام. من هنا تبدو خطورة الأوضاع الراهنة داخل القطاع العام، هذه الأوضاع التى ظلت تهدد بتحويله من قطاع قائد للقطاع الخاص إلى قطاع تابع للقطاع الخاص. وهنا يكشف تقرير لجنة استظهار الحقائق بوضوح صارخ عن العلاقة المريبة بين القطاع العام والقطاع الخاص، والتى تتلخص من الجانبين فى سياسة معينة تتمثل بالدقة فى "خلق الظروف المناسبة والملائمة لسوق سوداء تحقق أرباحًا طائلة لطائفة من المحتكرين والسماسرة، يدفع المستهلك العادى من أفراد الشعب جزءًا منه، ويدفع القطاع العام والحكومة الجزء الأعظم".

ففى مجالات إنتاج وتسويق السلع الرئيسية والضرورية مثل الحديد ، والنحاس، والخشب، والورق، والأقمشة الشعبية، تتدخل مجموعات من الوسطاء مهمتهم التوسط بين القطاع العام والقطاع الخاص، أو بين القطاع العام والدولة، أو بين القطاع العام والقطاع العام، سواء فى صورة عمليات توزيع الخامات، أو فى صورة عمليات التوريدات و المقاولات، وفى كل حالة من حالات الوساطة يستغل الوسطاء حقيقة عدم إحكام الصلة بين المنتج والمستهلك، أو بين المنتج والموزع، أو بين المستورد والموزع والمستهلك، ومن ثم يتدخلون للوساطة والتقريب بين الطرفين. ويصبح كل المطلوب هو السيطرة على عملية التسويق ، ولو تعددت قنوات التوزيع وتضاعفت مرات عملية تداول السلعة من وسيط إلى وسيط. وترتفع الأسعار فى كل مرة بمقدار ربح كل وسيط، ولكن الربح الكلى فى النهاية مضمون نظرًا لقيام القطاع العام بخلق احتكار معين لمجموعة محدودة من الوسطاء يستغلون نقص السلعة فى السوق. وكما يذكر التقرير فإنه نتيجة لذلك، "خلقت طبقة من السماسرة والوسطاء ، لا يهمها إلا الكسب بأى طريق"،

وهى طبقة طفيلية تعيش عالة على المنتجين فى كل من القطاع العام، والقطاع الخاص" (مرسى، ١٩٨٤، ص ٤٢-٤٣).

وفضلاً عن هذه العلاقات الطفيلية، تقوم السوق السوداء على النقص فى بعض المنتجات. فإذا أخذنا مثال حديد التسليح المستخدم فى البناء، والمرتبط بالمبانى المنهارة فى الفيلم، فإن نقصه فى السوق يعود إلى أكثر من عامل. منها أن الكثير من المبانى تبنى بدون ترخيص بناء، ومنها أن شركات الحديد والصلب لا تحقق من الأرباح ما يغطى تكاليف الإنتاج بسبب تحديد الأسعار. وفى المقابل، فإن توفر حديد التسليح فى السوق السوداء، يتأثر بعدة عوامل: فشركات الإنتاج تنتج كمية من الحديد بمواصفات أقل من المقبولة، ثم تبيعها بأسعار خاصة لشركات الصناعة من القطاع الخاص، التى تعيد بيعها بأسعار مرتفعة فى السوق السوداء. وفضلاً عن ذلك، فتصاريح الحصول على حديد التسليح، تسمح لشركات المقاولات بالحصول على كميات تزيد عن حاجتها الفعلية مما يسمح بتسرب الزيادة للسوق السوداء. ومن المثير للدهشة أنه على الرغم من توفر حديد التسليح بما يكفى جميع احتياجات البلاد، فإن وجود السوق السوداء سببه توفير كميات زائدة منه لشركات المقاولات. وفى النهاية، فإن عملية التداول الدائرية تنتهى ببيعه بأسعار السوق السوداء للحكومة، أو لشركات القطاع العام، بمعرفة شركات القطاع الخاص.

إذا كان من الواضح أن السوق السوداء تستند إلى النقص الحقيقى أو المفتعل للسلع الأساسية، فإنه من المهم الإشارة إلى أن "أجهزة الاحتكار على رأس بعض الإدارات الحكومية وشركات القطاع العام، تتعاون مع الطبقة الطفيلية من السماسرة، ووكلاء السوق السوداء، بغرض الضغط على عملية اتخاذ القرار للأجهزة المالية والإدارية" (مرسى، ١٩٨٤، ص ٤٦) .

ويكشف الفيلم هذه العلاقات الاقتصادية عبر وصفه لشركة إنشاءات معمارية من القطاع العام، حيث يسود هيكل يحتكر سلطة اتخاذ القرار بإخضاع مديرى المالية والمشتريات والمهندسين، الذين لديهم استعداد للفساد وللمكاسب غير القانونية،

وبالتعاون مع شركات المقاولات من القطاع الخاص، التى تتاجر فى مواد البناء السيئة، أو تستخدمها. ومع ذلك، فالفيلم لا يدين القطاع العام بصفة عامة، ولا المشروعات الاشتراكية، كما تفعل السلطات القائمة بهدف إعداد الطريق لفرض سياسة الانفتاح، والليبرالية الاقتصادية. فإنه يلقى الضوء على الهياكل المراوغة، والعلاقات القائمة على مبدأ الربح والفساد التى تسود لا شركات القطاع العام وحدها، ولكن الهياكل الاقتصادية فى مجموعها. ومن هنا مغزى الفيلم الذى يبدأ من التساؤل: "هل نطلق الرصاص" على الاقتصاد الاشتراكى المخطط، أم أن نستبعد هياكل الفساد؟

٢ - الترقي الاجتماعى وأساليب العمل

فى أحد الحوارات فى الفيلم، يربط مصطفى بين الترقى 'الاجتماعى وبين التعاملات غير القانونية، مثل إساءة استخدام السلطة أو الممتلكات العامة، أو الغش فى التجارة، وهذا الحوار يعبر عن الواقع المعاش فى الشارع، حيث نرى علامات اقتصاد تحت سيطرة الرأسمالية التجارية، المشتغلة أساساً بالاستيراد.

وإذا كانت الهياكل المنحرفة للبيروقراطية تحد من القدرات الاقتصادية للقطاع العام، فإن الانفتاح الاقتصادى على السوق العالمى، وعلى الخارج، ينتج بعض التشوهات. فمنذ عام ١٩٧٤، دخلت دوائر الإنتاج والتبادل فى مرحلة الانهيار. والتضخم، ومشاكل المواصلات، ومشاكل الإسكان، تغير من المواقف، وتصيب القيم الإنسانية، وتبرز أفكار الربح، والفردية المغالى فيها. والشباب فى أول حياتهم المهنية يبدون حساسية شديدة لهذه التشوهات.

يسمح قانون الاستثمار العربى والأجنبى، والمناطق الحرة الصادر فى ٩ يونيو ١٩٧٤، لرأس المال الخاص الأجنبى والمحلى بالاستثمار فى جميع القطاعات بدون استثناء. وبعدها كان من السهل، بعد التسهيلات الكبيرة للاستثمار، أن يصدر قانون التوكيلات التجارية. وهذا القانون يعيد للوكلاء التجاريين أفراداً ، وشركات خاصة،

الحق فى الحصول على التوكيلات الاقتصادية، وبذلك أصاب هدفين بحجر واحد، فهو من جهة يشجع قطاع التجارة الطفيلية، ويكسر احتكار القطاع العام للتجارة الخارجية، وهو يخضع الاستيراد للمصالح المشتركة للمصدر الأجنبى ووكيله المصرى، متجاهلاً الاحتياجات الفعلية للبلاد من مواد الاحتياجات الضرورية. يقول غالى شكرى: "استُخدمت التسهيلات الممنوحة للاستيراد، ومن أهمها الاستيراد بدون تحويل عملة، بمعرفة اللصوص المحترفين لتهريب الأموال إلى الخارج، واستيراد السلع الكمالية، وتصدير مواد الاستهلاك الضرورية للشعب. وفُتح باب الاستيراد على اتساعه أمام المغامرين بلا قيود، ولا شروط، أو رقابة من أى نوع، ودون تدخل من الدولة لتحديد ما يستورد، أو شخص المُصدِّر أو العملة المستخدمة." ويضيف: "كانت التجارة الخارجية عنصراً أساسيًا فى خطط التنمية، فهى توفر للقطاع العام أحسن السبل للحصول على العملات النادرة، فلا تحتاج للتمويل بالعجز، أو الاستدانة بمعدلات فائدة مرتفعة، أو للتعرض للشروط الماسة بالسيادة الوطنية. واليوم، صارت التجارة الخارجية عنصراً أساسيًا فى خطط الرأسمالية وهى السمة الرئيسية للبرجوازية المصرية، وخاصة القطاع المضارب منها" (شكرى، ١٩٧٩، ص ٢٥١).

ويغرق التجار السوق بجميع أنواع المنتجات المستوردة من الغرب ومن اليابان، وتُفتح فى الأحياء السكنية الكثير من السوبرماركت حيث تمتلئ الرفوف بالمأكولات المجمدة والمحفوظة المستوردة، وتصل إلى الموانئ خمسة آلاف سيارة جديدة كل شهر، ويبحث المرء عن منتجات الصناعة المصرية فلا يجدها إلا فى دكاكين الأحياء الشعبية أو المجمعات الاستهلاكية. وفى غياب عمليات التحديث تتعرض هذه الصناعات – رغم نشاطها فى مجال الصناعات الغذائية والكهربائية – للفشل فى مواجهة المنافسة غير العادلة، التى ستخرب الاقتصاد الوطنى. ولكن الأرباح تتدفق إلى جيوب الآلاف من الوسطاء من جميع الأنواع الذين يكدسون ثروات طائلة فى أوقات قياسية.

وفشلت خطة إعادة البناء عام ١٩٧٤-٧٥، فقد تجاوزت المصروفات العامة التوقعات بمقدار ١٣.٤٪، فى حين لم تتحقق أرقام التشغيل والصادرات، وانهار نظام

التوزيع العام فى حين ازدهرت تجارة القطاع الخاص القائمة على الاستيراد، والنقص خطير، ولم تستطع الحكومة اتقاء حدوث ثورة إلا برفع الحد الأدنى للأجر بنسبة ٣٠٪، وتخفيض أسعار بعض السلع الأساسية. وكان هذا علاجًا مكلفًا، فقد ارتفع الدين الخارجى (المدنى) إلى سبعة مليارات دولار، واعترف وزير المالية "بأن عام ١٩٧٥، كان الأسوأ فى تاريخ مصر"، وأعلن وزير التخطيط إبراهيم حلمى عبد الرحمن أن أسلوب الخطة، وكذلك أسلوب التنمية، والاتجاه نحو الانفتاح يقود مصر نحو الكارثة.

المـــراجع

البشلاوى (خيرية) ١٩٧٦، "من يطلق النار على من؟"، صحيفة المساء ١٢ يناير.

العيسوى (إبراهيم) ١٩٨٤، "فى إصلاح ما أفسده الانفتاح"، القاهرة، كتاب الأهالى.

فريد (سمير) ١٩٧٥، "هؤلاء اللصوص الكبار فى مكاتبهم الفخمة"، صحيفة الجمهورية ١٨ ديسمبر.

مرسى (فؤاد)، ١٩٨٤، "هذا الانفتاح الاقتصادى"، القاهرة، دار الثقافة الجديدة.

صحيفة الجمهورية، ١١ ديسمبر ١٩٧٥، حوار أجراه سمير فريد.

Shoukri (G.), 1984, *Egypte, la contre révolution*, Paris, Le Sycomore.

توفيق (رءوف)، "طلقة نار على اللصوص والمهربين"، مجلة صباح الخير، ٢٩ يناير.

الفصل الثامن

أفواه وأرانب

عالم الريف وعودة الإقطاع

بعد مرور خمسة وعشرين عامًا على الثورة، نرى في فيلم "أفواه وأرانب" (١٩٧٧)، من إخراج هنرى بركات، عودة أسطورة الإقطاعى، بعد تحديثه، الذى يهتم بمصير فلاحة فقيرة، ويقدم لها الحل المعجزة لمشاكلها المرتبطة بوضعها فلاحة، بعرضه الزواج منها، وقبل تحويلها إلى فيلم سينمائى، عرضت هذه القصة على شكل مسلسل إذاعى لاقى نجاحًا كبيرًا، الأمر الذى يدل على أنها تعبر عن اهتمام خاص بهذا الموضوع من جانب الرأى العام وقد استوعبنا من تحليل فيلم "على من نطلق الرصاص" (١٩٧٥) العملية طويلة المدى لتفكيك القطاع العام المكلف بإدارة الاقتصاد القومى ذى الاتجاه الاشتراكى . وقد استغل النظام حقيقة أن بعض شركات هذا القطاع تختنق تحت قيادة بيروقراطية فاسدة وغير مسئولة ، لفرض سياسة الانفتاح الاقتصادى على رءوس الأموال الأجنبية وعلى الخارج، معتمداً على أيديولوجية لبرالية تدعي أنها مشروع للتنمية الاقتصادية والاجتماعية. ولكن هذا الانفتاح غير المخطط أدى لحالة خطيرة من فقدان التوازن الاقتصادى، والسياسى، والاجتماعى. وأدى نقص الغذاء، والتضخم، وقرار الحكومة فى يناير ١٩٧٧، برفع أسعار بعض المواد الغذائية الأساسية، عن طريق رفع الدعم الحكومى، إلى قيام الهبة الشعبية الشهيرة التى عمت جميع أنحاء البلاد، معبرة عن نفس المطالب: وهى الغذاء، والعدالة الاجتماعية، والديمقراطية. وفى ظل هذا المناخ الاجتماعى المتوتر، الذى يمثل "أزمة النظام"، كان ظهور فيلم "أفواه وأرانب" الذى يعبر عن أسلوب من علاقات الحكم ذى طبيعة إقطاعية، أمرًا ذا مغزى.

وفضلاً عن ذلك، فهذا الفيلم يكشف المشكلة المزدوجة للفقر وانعدام التخطيط فى القطاع الريفى من الاقتصاد القومى، الذى يتميز بمشاكله الخاصة، وهى ضعف الإنتاج الزراعى، وزيادة النسل، والبطالة، والأمية. ولكن الكثير من النقاد عبروا عن تحفظهم على معالجة الفيلم لمشكلة زيادة النسل، وحلها عن طريق زواج الإقطاعى من الفلاحة الفقيرة التى تعمل لديه. يقول سامى السلامونى(*): "بالتأكيد فإن كاتب السيناريو لم يقصد إضافة أفكار جديدة لحل مشاكل العائلات كثيرة الأطفال باقتراح زواج الإقطاعى من الفلاحة علاجًا لبؤس أبناء شقيقتها، أما إذا كان هذا هو قصده، فإنى أرجو من إدارة التلفزيون ألا تعرض هذا الفيلم بعد انتهاء عرضه فى السينما، خوفًا من أن ينتشر فى حديث الأزواج عندما تلفت زوجة نظر زوجها إلى أضرار كثرة الإنجاب، فيجيبها قائلاً: 'الأطفال نعمة، ففى المستقبل سيأتى إقطاعى ويتزوج شقيقتك ويتولى أطفالنا برعايته" (الكواكب، ١٩٧٧). ومن ناحية أخرى، يقدر باهر التهامى أسلوب بركات، ولكنه يؤكد أنه "بدون العوامل والعناصر الجمالية التى تضمن نجاحه فى البناء الدرامى للفيلم، لما حقق إقبال الجمهور. فهو لم ينجُ من الفخ الذى تقع فيه بعض الأفلام المصرية عندما تحاول التعرض لمشاكل فى الواقع المصرى، فتعالجها بشكل ثانوى، مما يجعل رسالتها ملتبسة" (أكتوبر، ١٩٧٧). ويعبر أحمد صالح عن خيبة أمله بعد رؤية الفيلم، فيكتب تحت العنوان: "البك محمود اختار سندريللا من بين الفلاحات" قائلاً: "إن إعجاب الجمهور بالفنانة فاتن حمامة يجعله يقبل على فيلم عادى لحد كبير، وبذلك ساهم فى نجاحه (...) ويعكس ما يوحى به عنوانه ذو المغزى: "أفواه وأرانب" فإنه يتجاهل المشكلة الخطيرة للانفجار السكانى التى تواجه مجتمعنا، ليتجه بسذاجة غريبة ليعالج حدوتة سندريللا أو الصداقة بين 'الأمير والفتاة الفقيرة' التى تدفع الجمهور – الغارق فى المشاكل، والذى تطحنه صعوبة الحياة – إلى التفاؤل عندما يرى الخادمة الفقيرة البائسة، تتسيد على مملكة الغنىّ مالك الأراضى والعمارات"(*) (الأخبار، ١٩٧٧). ويبرز أحمد عبد العال سمة خاصة للعلاقة بين الإقطاعى وخادمته

(*) ترجمة عن الفرنسية . (المترجم)

الفلاحة، فيقول: "عندما ننظر إلى زواج نعمت بنت الريف مع الباشا المعاصر فى ضوء الواقع الذى يتزايد فيه نشاط الرأسمالية الطفيلية لدعم قوتها بهدف السيطرة على الموارد السياسية والاقتصادية للدولة، دون أن ننسى القيود المفروضة على نضال الفئات الشعبية، يعنى تثبيط بل القضاء على أية فرصة للتحرك من جانب الطبقات المحرومة لمقاومة الاستغلال الذى تتعرض له" (السينما العربية، ١٩٧٨)، ويتفق جميع هؤلاء النقاد على اختلاف مذاهبهم، على إبراز عملية التغطية التى يحملها خطاب الفيلم.

ملخص الفيلم

تعيش نعمت، وهى عاملة زراعية شابة مع شقيقتها ذات الكثير من الأبناء، وزوج هذه الأخيرة الذى يعمل فى السكة الحديد، ويغرق همومه العائلية وبؤسه فى الخمر، وهى تعمل لمساعدتهم، ويفرض زوج أختها عليها الزواج من تاجر طيور مزواج، ولديه الكثير من الأبناء، وتشجعه زوجته على ذلك تحت إغراء عرض مهر كبير. وتهرب نعمت من هذا الزواج سراً إلى المدينة حيث تجد عملاً فى مزرعة مالك كبير. ويمنحها هذا المالك الكبير مسئوليات كبيرة فى مقابل تفانيها فى العمل. وتنشأ بينهما قصة حب تنتهى بعرضه عليها الزواج. وعندما تعود نعمت إلى القرية لتعلن هذا الخبر لعائلتها، تكتشف أنها قد تزوجت من تاجر الطيور بمقتضى عقد زيفه زوج شقيقتها. وينشأ صراع ينتهى بمحاولة أحد أبناء شقيقتها قتل الزوج، ويتحمل زوج شقيقتها مسئولية الجريمة التى ارتكبها ابنه، ويعترف فى التحقيق بتزييف عقد الزواج، ويتدخل الإقطاعى لمصلحة نعمت، ويتولى رعاية شقيقتها وأبنائها.

تحليل الفيلم

تفتح عناوين الفيلم على صوت أغنية جماعية من خارج الكادر تتمشى مع الحملة لتحديد النسل التى بدأتها لجنة تخطيط الأسرة فى عام ١٩٧٧، ولكنها تنتقد توجهات الحملة بالعبارات التالية: "حواديت، حواديت، لا تتم طالما يوجد فى كل ركن من البلاد

فم يحتاج للطعام، وأرانب ... ولكن إذا استثمرنا القدرات الإنسانية فى برنامج البناء الاقتصادى، والإنتاج الزراعى، لضمنا مستقبلاً أفضل، ولاخضرت الأرض، وزادت الموارد." وهكذا يقدم الفيلم من بدايته المشاكل الأساسية لعالم الريف: وهى الزيادة السكانية، ونقص الطعام والإنتاج الزراعى لغياب التخطيط الاقتصادى والبطالة، مع إبراز عدم توافق خطط تنظيم الأسرة مع أوضاع الفلاحين.

وفى الوقت نفسه تتتابع صور كبيرة تعرض مختلف أجزاء القرية، ونرى جمهوراً يتدافع أمام بائع الفول، الأكلة الشعبية، مقدمين الأوانى الفارغة، وتخرج من بينهم شابة حاملة نصيبها وتجتاز القرية دون نشاط زائد وتدخل منزلاً. ونرى فى لقطة بانورامية داخل المنزل، وهو مملوء بالأطفال النائمين فى جميع الأركان. وتوقظهم الشابة ليتناولوا إفطارهم قبل التوجه إلى المدرسة، كذلك تدعو الزوجين جمالات وعبد المجيد، النائمين فى غرفة أخرى للإفطار. وتقوم مناقشة حامية بين الزوجين حيث تنتقد جمالات زوجها لسكره، ويدافع عبد المجيد عن نفسه لأنه يشرب للهرب من مشاكل أسرته الكبيرة. وتتدخل الشابة نعمت لفض الخلاف بين الزوجين، ويشكو الأطفال من قلة الطعام، وينهر عبد المجيد أحد الأطفال الذى يطالب بمزيد من الطعام قائلاً: "اخرس! ولاّ ناوى تعمل مظاهرة" مشيراً بذلك لهبة الجماهير التى هزت النظام فى يناير ١٩٧٧، بسبب نقص الطعام ورفع أسعار المواد الضرورية.

ونستمع إلى مناقشة بين نعمت وأختها جمالات تبين موقفها من الزواج وزيادة السكان. وهى تبرز إهمال أختها فى استخدام أدوات منع الحمل مما يتسبب فى بؤس أسرتها، وموقف زوج أختها المتخاذل. وهى ترفض كذلك فكرة الزواج من رجل فقير وجاهل، مما يقضى على مستقبل أطفالها، وهى تؤكد كذلك، على ما قررته من العمل لتضمن مصاريف تعليم أبناء أختها، وهذا يدل على عدم رضائها عن أوضاع الفلاحين، وعلى شعورها بالواجب نحو أختها، والتضامن معها.

وفى طريق نعمت نحو مكان عملها، نرى حقولاً بلا فلاحين مما يشير إلى نقص الإنتاج، وتقابل فى طريقها عدداً من الفلاحات يحملن جرار الماء على رءوسهن، وبعض قطعان الأغنام. ويبدو أن تربية الماشية هى النشاط الرئيسى الباقى، ولكننا نرى كذلك سوقًا، مما يبرز أسلوب الإنتاج الاقتصادى الجديد.

ويفاجئ نعمت فى طريقها شاب صغير هو يوسف الذى يعمل فى الجمعية التعاونية التى أنشأتها الثورة مع الإصلاح الزراعى بهدف مساعدة الفلاحين فنيًا وتجاريًا وحمايتهم من استغلال كبار الملاك. وهو يعرض عليها الزواج، وبذلك يبعدها قليلاً عن عالم الفقر والصراع القاهر الذى تعيش فيه. ولكنها تؤجل القبول لحين حصوله على ترقية تحسن وضعه الاقتصادى. فيهاجم الإصلاح الزراعى لعدم توفر فرص الارتقاء الفنى، وجمود الأجور، وهذا اللقاء يبرز خيبة أمل الفلاحين من منجزات الثورة التى لم تحسِّن حالة عالم الفلاحين إلا بشكل نسبى.

وفى المقابل نرى نعمت فى لقطة متوسطة، تجدّ فى عملها بمصنع لمنتجات الألبان وهو من منجزات الإصلاحات الثورية التى وفرت عملاً لجزء من الأيدى العاملة الزراعية العاطلة.

وتقع حادثة تؤكد الجو المتوتر الذى يسود بناء الفيلم، فخليل، الابن الأكبر لجمالات، يحضر لها دجاجتين وقليلاً من المال، وهى تقبلها منه دون سؤاله عن مصدرها. وبعد قليل، يصل شرطيان ويقبضان على خليل لسرقة الدجاجتين من المعلم بطوطى تاجر الدواجن، وهكذا نجد انحراف الأحداث البديل الذى يفرض نفسه على الأبناء المحرومين من الغذاء، والمحكوم عليهم بالبؤس.

وتتوجه نعمت لكشك الإشارات للسكة الحديد الذى يعمل به عبد المجيد لتبلغه بالقبض على ابنه ليتدخل لإنقاذه، ولكنه يبدى عدم الاهتمام بذلك، قائلاً: "دا يوفر أكل واحد!" كذلك يخشى لأن يتهم بأنه يسكر فى أثناء العمل، فى حالة تدخله، وهكذا يعبر عن تخليه عن عائلته. فتضطر نعمت لتحل محله فى حمل المسئولية بشأن ابنه، فترجو المعلم بطاوى أن يسحب الاتهام ضد خليل. وأمام جمالها يقبل المعلم التنازل عن شكواه.

ونرى فى لقطة كبيرة يدين تنظفان الدجاجتين، ونسمع صوت جمالات من خارج الكادر، وهى تغنى. وتتلوها لقطة كبيرة تبين الأطفال جالسين على الأرض، وأعينهم

مركزة على الدجاجتين وهم ينتظرون أكلة جيدة ومشبعة لأول مرة. وهاتان اللقطتان تعطيان جرعة مكثفة من الدراما تبرز الأبعاد الحقيقية للبؤس والجوع، الذى يدفع الأطفال المحرومين للجلوس فى صمت وترقُّب، كما لو كانوا فى صلاة جماعية، لتحقيق أملهم، وهو إشباع جوعهم. وهذه الصورة تبرز مأساة الشعب الذى يتحمل تضحيات جسيمة، ويدفع ثمن تنمية اقتصادية واجتماعية زائفة فى إطار انفتاح غير مخطط على الخارج.

وتعلم نعمت التى أدهشها منظر جمالات الفرح، وحالة الهدوء التى تسود المنزل، أن بطاوى قد أرسل الدجاجتين كمقدمة لطلب الزواج منها، وهى ترفض هذا الطلب بغضب. وفى الغرفة المجاورة، نرى بطاوى يقدم مهرًا كبيرًا بأسلوب التاجر، كما يقدم الخمر لعبد المجيد الذى يعلن موافقته على الزواج تحت تأثير المال والخمر. وتقوم مشاجرة حامية بين نعمت وعبد المجيد وجمالات، فى إطار مؤثر. فالأطفال يأكلون الدجاجات المطبوخة فى صمت شبه دينى، فى لقطة كبيرة، فى حين يتناقش الكبار فى الخلفية حول موضوع الزواج. وترفض نعمت الزواج من بطاوى، فهو أمى، وله أكثر من زوجة، وعنده ٢٢ طفلاً، وهى تثير كذلك أساليبه التجارية غير الشريفة، وترفض جمالات هذه الحجج وتذكرها بأنها تطمح إلى الزواج من رجل ميسور الحال لتضمن مستقبلها، وحياة خالية من البؤس لأطفالها، ويشتد التوتر، وتصمم نعمت على الرفض. ولكن جمالات تصمم على فرض هذا الزواج عليها لأنه من وجهة نظرها، يحقق لها تقدمًا اجتماعيًا، كما يجلب الطعام والخيرات لأبناء جمالات.

وهكذا يصير مستقبل نعمت، وقراراتها وتصرفاتها خاضعة بشكل حتمى لاحتياجات الجماعة التى تنتمى إليها. ويهب يوسف لمساعدتها حتى يحافظ على مشروع زواجهما، ويحضر لها مبلغًا كبيرًا من المال ليثبت لها قدرته على تأسيس بيت. وتأخذها الدهشة، ثم يدب الشك إلى قلبها، فتسأله عن مصدر المال، فتكتشف أنه اختلسه من الجمعية التعاونية التى يعمل بها، وهنا ترفضه معبرة عن خيبة أملها بسبب تصرفه الشائن، المنافى للأخلاق، وهكذا تنتهى قصة الحب بينهما.

ولا تلبث خيبة الأمل أن تتضاعف، ففي طريق عودتها إلى المنزل يفاجئها ابن أختها رفاعى بأن بطاوى ومعه المأذون الشرعى موجودان بالمنزل لعقد قرانها رغمًا عنها، بالاتفاق مع أختها جمالات وزوجها عبد المجيد. وفى لقطة عامة، نرى الكارثة التى ستحل بنعمت، فنرى واجهة المنزل المزينة، ومظاهر الاحتفال بالزواج، فتطلب من رفاعى الانصراف، وتقرر الهرب. وفى مواجهة هذا المصير المبيت، وما نعرفه عن نضالية نعمت، نتوقع منها هذا التصرف. وعلى الرغم من الدور الذى تلعبه فى توفير احتياجات أبناء أختها العديدين، فإنها لا يمكن أن تقبل أن "يباع" جسدها وروحها بهذا الشكل القانونى لتاجر الطيور الفاسد فى مقابل حفنة من المال.

ويعود منظر السوق للتذكرة، فتمر نعمت فى طريقها عبر القرية، بلافتة إعلانية تحمل اسم "محمد أحمد عثمان"، مما يذكرنا بشركة المقاولات الكبرى "عثمان أحمد عثمان" التابعة لوزير الإسكان السابق فى عهد السادات، والتى أتلفت الكثير من الأراضى الزراعية بتحويلها إلى مساكن وطرق، وهكذا فعلى الرغم من الخط الديماجوجى لقصة الفيلم، فإنه يظهر بعض الصور ذات الدلالة العميقة عن الواقع المصرى.

وفى مقابل هذه الصورة، نرى فى لقطة متوسطة، توقيع عقد الزواج بين بطاوى وعبد المجيد، على أساس توكيل مزيف من نعمت، وهكذا تأخذ المصيبة شكلاً ملموسًا فى صورة عقد مكتوب ولا تراجع عنه.

وتقصد نعمت جارًا قديمًا لوالديها فى المنصورة، وهذا يقدمها للعمل فى مزرعة للعنب مملوكة لأحد كبار الملاك العقاريين، وهنا تأخذ القصة منحى آخر، فتتخلى عن موضوع الزيادة السكانية. وعند بدء عمل نعمت فى المزرعة، نسمع الكورس يغنى أغنية مرحة تتغنى بمحصول العنب، وتعطى نغمة تفاؤل، مما يشير إلى تحول فى موقف هذه الفلاحة الفقيرة. وتنضم لمجموعة من الفلاحات اللاتى يتحركن بين شجرات العنب تحت الإشراف الدقيق للريس فتحى، ويعملن جميعًا فى ظروف العمال الزراعيين الذين لا يملكون أرضًا ولا عملاً منتظمًا، ويضطرون لبيع قدرتهم على العمل ليعيشوا، ويُسمح لنعمت بالمبيت مع بقية العاملات فى مكان مخصص لذلك فى المزرعة.

ويظهر مالك المزرعة، فيضاعف الريس فتحي من أوامره وتشدده ليبين للمالك قدراته الإدارية، وسيطرته على العاملات، ولكن تقع حادثة مؤسفة تدفع المالك إلى التدخل. ففي أثناء نقل أقفاص العنب مع العاملات، تزل قدم نعمت فيقع القفص الذي تحمله رغمًا عنها، ويسقط العنب على الأرض منفرطًا، فيقرر فتحي معاقبتها بالخصم من أجرها، فتحتج على هذه العقوبة غير العادلة، فيقرر طردها من العمل في المزرعة.

وهنا يتدخل المالك محمود بك، لتصحيح هذا الظلم، ويعيدها إلى العمل، وهذا يرفع من قدره في نظرها.

وهنا نلتقي بصورة مختلفة لمالك الأرض، تختلف عن الصورة المعتادة لدى الفلاحين، وفي الواقع، فإن مزرعة هذا الأخير تأخذ الشكل الملموس للمزارع الإقطاعية، حيث يقترب نظام العمل من نظام مشاركة الإقطاعي، مما يثبت عودة شكل جديد للإقطاع في الريف. وفضلاً عن ذلك، نفهم من حديث الفلاحات أن الإقطاعي محمود بك يمارس كذلك نشاطًا في مجال الأعمال والبناء، يتفق مع الاقتصاد الرأسمالي السائد في المجتمع في تلك المرحلة.

وبعد هذه الحادثة الصغيرة، يتعرض محمود بك بدوره لصدمة خطيرة في حادث سيارة، مما يثير القلق لدى جميع العاملين في المزرعة، وتندفع نعمت لتقدم له الإسعافات الأولية، فتوقف النزيف من الجرحين في الرأس والذراع بأساليبها التقليدية. ويحضر طبيب من المدينة فيقدم له الإسعافات الضرورية، ويطمئن الريس فتحي، ويطلب من نعمت الإشراف على تناوله الدواء في مواعيده. وهكذا تنضم نعمت واقعيًا للمجال الشخصي للإقطاعي، وبعد شفائه، يضمها لخدمته الشخصية تقديرًا لمهارتها ولعنايتها به. ولكن هذه الترقية المفاجئة تثير غيرة بقية الفتيات، فيثرن إشاعة عن وجود علاقة بين الإقطاعي ونعمت، فتقرر الأخيرة، محافظة على سمعتها، ترك العمل بالمنزل والعودة إلى العمل في بستان العنب. ولكن محمود بك يقنعها بعدم الخضوع لإشاعة كاذبة، وبعد ذلك تظهر إخلاصًا وأمانة في العمل لا مثيل لهما، ويكافئها الإقطاعي على أمانتها

بتكليفها بمسئوليات أكبر فى إدارة شئون المزرعة. فهى تتفاوض نيابة عنه فى بيع محصول العنب لأحد التجار الجشعين، وتحقق مكسبًا كبيرًا.(*) ويسمع محمود بك بهذا الأمر وهو فى مقره بالعاصمة منشغلاً بأعماله الكثيرة هناك، ويطلب من الريس فتحى إعطاء مكافأة نقدية كبيرة لنعمت. ونرى فى لقطة كبيرة، وجهها الذى يبدو عليه الارتياح، ونسمع من خارج الكادر، الأغنية التى سمعناها فى أول الفيلم عن الزيادة السكانية. وهذا اللحن المتكرر، يذكرها بمسئوليتها نحو أبناء شقيقتها.

وفى المقابل، نرى عبد المجيد فى لقطة متوسطة فى الحقل، وهو يفتح خطابًا أمام زوجته وأبنائه، ويستخرج منه مبلغًا من المال، ويعلن أنه وارد من نعمت دون أن تعطى عنوانًا. ويبدو على الأطفال الأسف لغياب خالتهم، التى تؤكد فى خطابها أنها سترسل فى المستقبل مبالغ أخرى بشكل منتظم، وهذه العودة المختصرة لقصة الزيادة السكانية، تمهد إلى عودة الفيلم لها فى إطار حل أبوى يقدمه الإقطاعى.

وتتشجع نعمت بالتقدم الذى أحرزته فى عين محمود بك، فتأخذ المبادرة باقتراح إقامة مزرعة للدواجن فى منطقة خالية من مساحة العزبة. وينفذ الإقطاعى هذه الفكرة مما يثبت فائدتها له كاستثمار مربح اقتصاديًا. وفى صورة ذات مغزى، تضم نعمت ومحمود بك بالقرب من مزرعة الدواجن، يؤكد فتحى كثرة طلبات تجار الدواجن لشراء الإنتاج.

وتجعل روح المبادرة لنعمت، وفهمها للمشروعات الحرة – بالإضافة إلى إخلاصها الكامل لمحمود بك – منها شخصًا لا يمكن الاستغناء عنه، مما يدفعه لأخذها معه إلى العاصمة حيث يدير أعماله، لتتولى خدمته الخاصة كذلك.

وفى أثناء سفرها معه بالسيارة إلى العاصمة، ترينا لقطات متحركة عرضية – من وجهة نظر نعمت – الوضع السيئ للمدينة. فهناك طوابير مكدسة من الأطفال الخارجين

(*) أدى تحرير أسعار بيع المحاصيل الزراعية إلى سيادة قوى السوق.

من المدرسة، والأفراد الذين يتزاحمون لركوب الحافلات العامة المزدحمة. ونرى فى لقطة متحركة رأسياً، الجمهور المزدحم صاعداً ونازلاً من على سلالم أحد الكبارى، ويلاحظ محمود بك نظرات نعمت التى تقول: "دوشة كثيرة، وناس كتير!" ونسمع من جديد، من خارج الكادر، اللحن المعبر عن الانفجار السكانى الذى تعانى منه البلاد بأكملها، والذى صاحب عناوين الفيلم.

ولا يختلف منزل الإقطاعى فى المدينة كثيراً عن منزله فى العزبة. فهو مكون من دورين ويطل على النيل، مما يدل على الرفاهية. وتستقر نعمت فى مقرها الجديد، وتتعرف على خادمه العجوز وهو يقوم بمهماته. وتلاحظ صورة سيدة موضوعة على مائدة صغيرة فى المدخل، ونلمح شبح الغيرة فى نظرة نعمت، وتسأل الخادم عبده عن صاحبة الصورة، وتعلم أنها شقيقة الإقطاعى التى تستكمل دراساتها العليا بالخارج.

وفى مكتبه، يستقبل محمود بك مكالمة تليفونية من فتاة اسمها نهى، تخبره بأنها عادت من رحلة إلى أوروبا مع عائلتها، ونعلم فيما بعد أن والدها حامد بك من أفراد البرجوازية التجارية الجديدة، التى حققت مكاسب كثيرة من التجارة وأعمال البناء، ومن هنا التعاون، والتقاء المصالح بينها وبين الإقطاعى محمود بك.

وفى الفيلا، يفاجئ محمود بك نعمت بخبر خطوبته لنهى والاستعداد لحفل الخطوبة، ويؤكد أنها تنتمى لعائلة طيبة، وميسرة ماليًّا، بما يشير إلى زواج تقليدى يتمشى مع مصالحه الطبقية. وبعد انصرافه تتحدث نعمت فى مونولوج من خارج الكادر يعبر عن حزنها للنبأ وتقول: "خليكى عاقلة مش طماعة. إنه كريم جدا معك، بتحلمى بإيه أكثر من كده؟ من حقه أن يتزوج من فتاة من طبقته." وهذا الحدث يفرض عليها الرجوع إلى الأرض بالتفكير فى علاقتها مع سيدها، من زاوية العلاقة رجل/امرأة. فمحمود بك بترقيتها المرة بعد الأخرى - بالإضافة إلى كرمه - قد دفع آمال هذه الفلاحة الفقيرة، بدون قصد منه بالتأكيد، إلى نقطة ما كانت لتستطيع أن

تفكر فيها من قبل، فقد وصل طموحها حالياً إلى الرغبة فى تملكه، ولكن هذه الخطوبة جاءت الآن لتبرز الفروق الطبقية بينهما، ولتعيدها لعلاقتها الأولى به كخادمة له.

وفى أثناء حفل غذاء فى شقة محمود بك بمناسبة الخطوبة، نرى صوراً قصيرة ومتوسطة من وجهة نظر نعمت، التى تلاحظ جمال وجه نهى الخطيبة، وملابسها، وتصرفاتها، التى تدل على تربيتها العالية، كذلك ترينا الصور مواقف والديها المحتفية بمحمود بك. ويلاحظ هذا الأخير أن نعمت تسرح قليلاً، وعلى غير عادتها من الحماس، وهى ترى فى نهى سيدة المنزل القادمة التى يجب أن تقدم لها الطاعة والخضوع، بعد أن كانت تسود على عالم سيدها الشخصى فى المنزل، وعلى أعماله فى المزرعة.

وتقضى نهى ووالداها يوماً جميلاً فى مزرعة محمود بك حيث يستمتعون بالحياة الهادئة فيها، ولكن حادثة صغيرة تقلب هذه الأوضاع المنسجمة، فقد طرد فتحى عاملة زراعية عجوزاً بسبب تباطئها فى العمل لأسباب تدهور صحتها. وتتدخل نعمت وتهدد بترك العمل إذا طُردت العاملة المريضة، ويُرفع الموضوع لمحمود بك الذى ينهيه ، بتبنى موقف نعمت الإنسانى، ويأمر بإعطاء الفلاحة راحة لحين شفائها، مع صرف أجرها كاملاً. وهذه الحادثة تؤكد طيبة الإقطاعى، وروحه الديمقراطية، وتعزز شرعيته، وهى تبرز كذلك، توافق مواقف نعمت، بغض النظر عن إنسانيتها، مع مصلحة الإقطاعى.

ولكن نهى تشعر بالغيرة من تأييد محمود بك لموقف نعمت، وتوجه نظره إلى أنها تظهر دائماً فى كل أحاديثهم، وتبدأ فى فرض سيادتها على نعمت بتكليفها بمهمات الخادمة. وتنتهى بأن تطلب من محمود بك طرد نعمت التى تعتبرها منافسة لها، فيعترض على هذه المقارنة، ويذكرها بأن وضعها كزوجة مقبلة له يختلف تماماً عن وضع نعمت كموظفة مخلصة، بما يلغى فكرة المنافسة بينهما. ولكنها تصر على موقفها وتضعه أمام الاختيار بينها وبين نعمت، وهو اختيار يرفضه، وبذلك يصير فصم الخطوبة بينهما أمراً لا مناص منه.

وبحاستها الأنثوية، تتجاوب نعمت مع اختفاء نهى، وتزيد من خدماتها لمحمود بك، كما تغير من طريقة لبسها لتقترب من ساكنات المدينة، وتجتذبه، ولكنه يتخذ موقف الانطواء بالنسبة لأنشطته اليومية مما يعبر عن حزنه لفصم خطوبته.

ويتدخل حامد بك لإعادة العلاقة بين الخطيبين، ويؤيد مطلب نهى بطرد نعمت بحجة أن ذلك هو السبيل الوحيد لتصحيح العلاقة الملتبسة بين محمود بك وبينها. وهنا يرفض تدخله فى تنظيم شئونه، ويرجوه أن يقنع نهى، وهكذا يزيد الاختلاف بينهما. ويغضب حامد بك ويغادر الشقة مهدداً باتخاذ إجراءات انتقامية من محمود بك. وتعرف نعمت القلقة من ازدياد حدة الخلاف، من محمود بك بأن الخطوبة قد فُصمت نهائيًّا. وتخفى فرحها بصعوبة، وتطمئنه بتكرار المدح لخصاله الحميدة.

وعلى الرغم من أن حامد بك الذى ينتمى للبرجوازية الجديدة، ويشترك مع محمود بك فى مجال الأعمال التجارية والبناء، فإن هذا الأخير - لكونه من الإقطاعيين الجدد، لا يستطيع التضحية بأدوات إنتاجه وهى الأجراء الزراعيين، وبالتالى بنعمت لأنها المحرك لنجاح مشروعاته لتربية الدواجن - وفضلاً عن ذلك - فإن وضع نعمت الوسيط بينه وبين الفلاحين، يسير فى اتجاه مصالحه، ويدعم سيطرته الأبوية، فهناك علاقة إنتاجية واضحة بين الإقطاعى وخادمته الفلاحة، والخلاف بينه وبين حامد بك، قد رفع وعيه بأهمية دور نعمت.

وتؤكد له مكالمة تليفونية من فتحى بحسن سير العمل فى المزرعة، صحة هذا التقدير، ولا يلبث محمود بك أن يتوجه إلى العزبة، ومعه نعمت، ليروح عن نفسه من متاعب العمل فى العاصمة.

وتتابع نعمت جهودها لإغوائه بالاهتمام بمظهرها أكثر من السابق، وبتسريحة شعرها، وبملابسها، وتحاول الاقتراب من الجو الثقافى لسيدها، ويفاجئها محمود بك فى غرفتها الخاصة وهى تحاول التزين، وينصحها بالاحتفاظ بجمالها الطبيعى. وتجمعهما لحظة قصيرة من الحنان والانسجام، ويقبلها، ولكنها تبعده بلطف مذكرة إياه بوضعه، أنه سيدها، ويمتثل، ويدل دخوله للمجال الخاص بنعمت على انقلاب الأوضاع.

ويشعر محمود بك أنه تجاوز الحدود فى علاقته بنعمت، ويتجول فى الحقول ليتدبر أموره، فى حين تلجأ هى إلى مزرعة الدواجن التى بدأت بمبادرة منها. وعند العودة إلى الدوار يعتذر لها محمود بك عن تصرفه العفوى، ويعلن حبه لها، وتشعر هى بالسعادة والانبهار بهذا التغيير المفاجئ فى العلاقة بينهما، ولكنها تؤكد على الفوارق الطبقية بينهما، مع التأكيد على إخلاصها وتفانيها الكامل. ويعبر محمود بك عن الحاجة لإحلال وضع الحبيب محل وضع السيد الأبوى ، ويقترح عليها الزواج، ووعيًا منها بوضعها كخادمة، تشير إلى هذا الوضع غير المعترف به لدى طبقة الإقطاعيين، والذى سيتحداه بالزواج منها. أما هو فى المقابل، فيتمسك بقراره، قائلاً: "إن ضعفك مرتبط بقوتى يعطينا القدرة على تحدى العالم." ونلاحظ هنا، أن هذا الحديث يتضمن هدفًا ضمنيًّا للسيطرة التى توجه هذا التحالف بين الطبقات الاجتماعية الذى فى طريقه ليصير مؤسسيًا. وفى الواقع فإن الحب فى هذه القصة يلعب دور البوتقة لهذا الهدف الحاسم والعميق فى الوقت نفسه.

ويتأكد الارتقاء العلنى لنعمت فى العاصمة بتحول ثقافى واجتماعى، فمحمود بك يقودها إلى طريق "الموضة" والسلوك اللائق عند الخروج إلى المجتمع، ولكنه مضطر لمواجهة الصدمات الفكرية لهذا الخروج على معايير طبقته. فشقيقته راجية التى عادت فجأة من الخارج، تحاول أن تثنيه عن عزمه بالإشارة إلى المعايير والتقاليد التى عليه أن يحافظ عليها ويحترمها، فيرد: "المعايير ليست غير قابلة للتغيير، ثم إحنا مش أولاد باشوات، إحنا اللى بنينا نفسنا." وهو هنا يبرز الطبيعة اللبرالية ذات النشأة الذاتية للطبقة الإقطاعية الجديدة. وتقرر راجية قطع العلاقات معه والعودة إلى الخارج. وتتدخل نعمت لإزالة الخلاف، ولكن راجية تستبعدها بتذكيرها بوضعها كخادمة.

وبعد هذه المواجهة، تتأكد نعمت أنها لن تتمكن من الاندماج فى طبقة محمود بك، ولكنه يقرر استعجال عملية الزواج، والتوجه إلى القرية التى تعيش فيها عائلة نعمت ليطلب يدها منهم.

وبهذه المواجهة الحاسمة، والقرار الذى تبعها، تعود القصة إلى الموضوع الأول الذى عالجته ، وهو الانفجار السكاني، وتقديم الإقطاعى فى عالم الريف المتسع خارج نطاق مزرعته الخاصة، حاملاً لحل المعجزة لهذه المشكلة. ومن ناحية أخرى، فإهمال نعمت لرسالتها الاجتماعية بالنسبة لأبناء شقيقتها يصير ابتعاداً مكروهاً عن موضوع دورها الاجتماعى، فكما أكدنا من قبل، فقد تحدد دور نعمت بالنسبة لتوفير الاحتياجات الاجتماعية لجماعتها الخاصة فى المجتمع، والتخلى عن هذا الدور، يعنى الاغتراب عن الجماعة.

وفضلاً عن ذلك، ففكرة الرجوع إلى الجماعة الريفية التى ينتويها الإقطاعى محمود بك، تشجع اقتناع القاعدة الشعبية الواسعة بفكرة "التحالف بين الطبقات" التى ينوى تعزيزها، ومنحها قوة مؤسسية.

وتسبقه نعمت إلى القرية لتعلن لعائلتها عن زيارته القادمة لطلب الزواج منها. وفى جو مؤثر، حيث توزع الهدايا والملابس على أبناء أختها السعداء بعودتها، تبقى جمالات وزوجها واجمين تحت تأثير الحقيقة الكارثية التى سيبلغانها بها عن سبق زواجها من بطاوى. وتعد نعمت المجموعة بتحسن أوضاعها بفضل زواجها من مالك أرض غنى وكريم. ولكن ابن أختها رفاعى يتدخل قائلاً بأنها متزوجة بالفعل من بطاوى تاجر الطيور بمقتضى عقد مزور، والآن وقد اقترب حلمها للارتقاء الاجتماعى من التحقق بزواجها من سيدها، فإنها تتمسك بكل قواها بالدفاع عنه. وهى تطالب عبد المجيد بالاعتراف أمام الشرطة بأن الزواج كان مزوراً حتى تتخلص من بطاوى، ولكن جمالات تحاول إقناعها بالتخلى عن الطلب بحجة أن عبد المجيد قد يتعرض للسجن المؤبد فى حالة الاعتراف بالتزوير، وأن أطفاله الصغار فى حاجة إليه لإطعامهم وتعليمهم. ولكن نعمت ترفض حججها بعنف، وهنا يظهر بطاوى فجأة ويطالب بها، فترفض الانصياع له، فيضع حراسة أمام منزلها ليمنعها من الهرب.

ونرى فى لقطة بانورامية ذات مغزى، نهاية تحرر نعمت وعودتها لأوضاعها الأصلية البائسة: فنرى عبد المجيد السكير غير المسئول، يشرب زجاجة من الخمر،

وجمالات، الذاهلة تحتضن طفلاً حديث الولادة، وبذلك تزيد من حجم المسئولية، وبقية أبنائها التسعة يحيطون بنعمت، التى تنتحب وتندب حظها، والأطفال يشاركونها الحزن.

ويقلق محمود بك لتأخر نعمت فيتجه إلى منزلها بمصاحبة العجوز الذى توسط لعملها فى المزرعة، ويثير دخول سيارته الفاخرة داخل القرية فضول الفلاحين الذين يتجمعون حولها. ويدخل منزل نعمت حيث يقابل نظرتها الحزينة الباكية، ويكتشف البؤس الذى يحيط بها، وتنظر جمالات وزوجها والأطفال إلى محمود بك فى صمت، وهم مذهولون، ويتعرف هو عليهم واحداً واحداً بحرارة وبروح إنسانية، وينتهى بطلب يد نعمت من عبد المجيد. وهنا يظهر بطاوى ويدخل فى جدل مع محمود بك بإعلان سبق زواج نعمت. وخوفاً من اعتداء بطاوى على حياة محمود بك، تتوسل إليه نعمت أن ينصرف مؤكدة هذا الخبر، وتحت تأثير هذه الصدمة، ينسحب غاضباً. ويحاول بطاوى جرها بالقوة تأكيداً لحقوقه الزوجية، وهنا يندفع رفاعى ابن أخت نعمت نحوه بسكين فى يده ويجرحه فى رقبته، وهكذا تتحول المأساة إلى جريمة، وينجو بطاوى من الموت، ولكنه يتقدم بشكوى للشرطة، وتستدعى الشرطة عبد المجيد الذى يتوجه إلى هناك فى صحبة جمالات ونعمت.

وفى هذه الأثناء، يتوجه أحد أبناء جمالات الصغار إلى مزرعة محمود بك فى صحبة جار أجداده العجوز، لمحاولة إنقاذ حلم خالته، وفى صوته الطفولى، ووسط البكاء والألم، يبلغ الإقطاعى بحقيقة الموضوع، وببراءة نعمت، ويرق قلب هذا الأخير.

وفى نقطة الشرطة، يتحمل عبد المجيد لأول مرة المسئولية تجاه أسرته وتجاه نعمت، ويتحمل المسئولية عن فعلة ابنه بمحاولة القتل، كما يعترف بتزوير عقد زواج نعمت. وتعبر هذه الأخيرة عن الرضاء، ولكن جمالات تشكو من مصير أبنائها الذين سيحرمون من والدهم الذى يعولهم، ويحاول عبد المجيد طمأنتها بالتخفيف من أثر الحكم عليه بالسجن، وتعدها نعمت بالعمل بكل طاقتها لتحمل مسئولية العائلة.

وفى صورة كبيرة، نرى نعمت وقد عادت إلى مهمتها الاجتماعية الأصلية، حيث تقف أمام صف الأطفال. ويعود محمود بك إلى الظهور ويجدد طلبه للزواج، فتشير إلى صف الأطفال وراءها معبرة عن مسئوليتها تجاههم، وهنا يقرر محمود بك ضمهم مع أمهم للمزرعة، قائلاً إن هناك مكانًا وعملاً للجميع.

وينتهى الفيلم بصورتين ذاتى مغزى: الأولى لمحمود بك ، يدخل بالعائلة الكبيرة فى سيارته إلى المزرعة، وهم راضون رغم سجن أبيهم عبد المجيد، والثانية، لصورة العاصمة وأرصفتها مكدسة بالأطفال، والمواصلات العامة والركاب يبرزون من جنباتها، ومن خارج الكادر نسمع كورس البداية عن الزيادة السكانية. ولكن بعكس البداية، تؤكد الأغنية هذه المرة نهاية "الحكايات التى لا تنتهى" بانضمام السكان لمشروع الإنتاج وإعادة البناء الاقتصادى. وهو يشير بذلك لقيام الإقطاعى بتشغيل العائلة الريفية الكبيرة، وبذلك يقدم الفيلم الإقطاعى كنموذج قادر على حل مشكلة الانفجار السكانى الأصيلة فى نموذج التخلف، والتى تحاول الحكومة إيجاد الحلول لها فى عام ١٩٧٧، بالحملة لتحديد النسل، وهذا يضفى على رسالة الفيلم الطابع الديماجوجى والتضليلى.

ومع الالتباس فى توجهات الفيلم، فإنه يسمح برؤية مجتمع منهزم ولكنه يحاول بناء اقتصاد وطنى، واستعادة القيم البناءة مثل المساعدة المتبادلة، والتضامن، والتنمية المشتركة.

ولكننا سنحاول مقارنة ما وصلنا إليه من تحليل الفيلم، مع واقع عالم الريف الحقيقى.

١ - الزيادة السكانية

اقترح عبد الناصر حلَّين لمشكلة الزيادة السكانية: الأول هو بناء السد العالى للسيطرة على مياه النيل، حتى يمكن زيادة مساحة الأرض المزروعة، والإسراع بعملية

التصنيع. ولكن الزيادة السكانية وضعت بسرعة الحدود لمشروعاته للتنمية الاقتصادية والاجتماعية. وقد فسر دعوته للسكان لاتباع توصية رئيس الوزراء ورئيس لجنة تخطيط الأسرة قائلاً: "الأسرة كثيرة الأطفال لا تستطيع أن توفر لهم جميعًا حياة رغدة (...) وهذه فى الحقيقة مشكلة خطيرة، فعندما يصل نمو السكان لدينا لأعلى معدل فى العالم بعد باكستان، فهذا يعنى أننا سنحتاج لمزيد من القمح، ومن الطعام، فنحن لا نوفر ما يكفى للاستهلاك. وعندما ننفذ خطة، فإننا ننمى مواردنا، ولكن هذه الزيادة الكبيرة لا تحقق النتائج المرجوة مع زيادة السكان."(*)

وبين عامى ١٩٦٧، و١٩٧٧، زاد عدد السكان بمقدار ٨ ملايين، وكانت التنمية الاقتصادية والتعبئة العسكرية قد نجحت فى خفض معدل نمو السكان إلى ١٩ . ٢٪، ولكنها عادت للارتفاع إلى ٢.٧٪، بل إلى ٣٪ فى عام ١٩٧٩، وهى الظاهرة التى تتلو الحروب عادة، مع زيادة تأثير ركود الاقتصاد، وفقًا لرأى الدكتور عزيز البندارى أحد المسئولين عن تخطيط الأسرة. والأسباب العميقة لهذا الوضع هى الأسباب المعتادة، وعلى رأسها معدل وفيات الأطفال الذى انخفض فى خلال ٤٠ عامًا من ١٥٠ إلى ٩٠ فى الألف، كما تلعب أوضاع النساء بالنسبة للتعليم والعمل دورًا أساسيًّا فى ذلك:

- ففى عام ١٩٧٦، كانت نسبة الأمية بين النساء ٧١٪، فى حين كانت نسبة من يقمن بالعمل المهنى بينهن ٢ . ٩٪.
- وفى عام ١٩٧٣، كان عمر ٤٧.٣٪ من المتزوجات يقل عن ٢٠ سنة

وفضلاً عن ذلك تضاعفت الكثافة السكانية تقريبًا خلال ٤٠ عامًا لتصل إلى ٧٨٠ فردًا فى الكيلومتر المربع، وارتفعت الهجرة من الريف لتزيد التكدس فى المدن حيث ارتفعت نسبة سكان الحضر من ٣٨٪ فى عام ١٩٦٦، إلى ٤٤٪ فى عام ١٩٧٦ .

(*) عبد الناصر ، القاهرة ، ٢٢ يوليو ١٩٦٦، نقلاً عن الفرنسية، عن بالتا ورولو، ١٩٨٢، من: *La vision nassérienne* Paris, Sindbad, p. 162-163.

وكانت البطالة، أو العمل الجزئى يمس ٢٥٪ من السكان فى سن العمل، فى عام ١٩٧٤. ومثل ازدياد العشوائيات وإفقار السكان تهديدًا محتملاً للنظام.

وبدلاً من الاتجاه لتنظيم النسل الذى اتبع فى عام ١٩٦٥، اتبع الاتجاه التنموى فى عام ١٩٧٥، بمحاولة التأثير على مجموع العوامل المؤثرة على الزيادة السكانية، وهى التعليم، والعمالة، والصحة، والإسكان، إلخ. وهى جميعًا عوامل يصعب التحكم فيها فى إطار تنمية اقتصادية واجتماعية خاطئة، وبالتالى لا ينتظر تحقيق نتائج سريعة وحقيقية.

وقد لجأت الحكومة التى تخطتها الأوضاع، إلى المعونة الأمريكية لحل مشكلة زيادة المواليد، وعاد البرنامج الذى بدأ فى المنوفية فى عام ١٩٧٧، للتوجهات التقليدية وهى توزيع أدوات منع الحمل، والمساعدة المحلية. وفى مقابل البرامج التى درسها المجلس الأعلى للسكان خلال ٢٠ عامًا، كان هذا البرنامج يثير بعض الحساسية حتى لدى القائمين عليه، بسبب أن مشروعًا يمس مثل هذه الموضوعات الدقيقة، كان المشرفون عليه من الأجانب الذين يطبقون سياسات جربت فى بلاد مختلفة، مما قد يجلب من الضرر أكثر من النفع.

٢ - الإصلاح الزراعى والبطالة فى الريف

تعانى جميع البلدان النامية تقريبًا من بطالة واضحة فى الريف، يمكن أن تصل فى المناطق المزدحمة بالسكان إلى نسب غير مقبولة، ويقول رينيه ديمون (١٩٥٥): "القطاعات التى تتحكم فى مصادر المياه، وتزرع محصولين فى العام، توفر أقل من مائتى يوم عمل فى العام، فى حين لا توفر المناطق التى تزرع محصولاً واحدًا فى السنة، سوى مائة يوم عمل بالكاد فى العام" أما فى مصر، حيث يتوفر للفلاحين أقل من مائة وستين يوم عمل فى العام، فيظهر بها فائض عمالة فى الريف لا يمكن استيعابه إلا فى قطاع صناعى فى طريق التوسع، إن لم يكن من الضرورى

خلقـه من الأصل. وتخلـف الزراعـة التـقليـدية ينـتج عن الارتبـاط بين البطالة الريفـيـة المقنَّعـة ولكنها حقيـقية، والإنتـاجيـة المنخفضـة الناتجة عن أسباب فنية واجتماعية فى آنٍ واحد.(*)

وقد خـفف قـانون الإصــلاح الزراعى الذى أصــدرته الثـورة فى عـام ١٩٥٢، من مشكلة انخفـاض الإنتـاج الزراعى، والبطالة فى الريـف، وجرى توزيع ٥٦٥ ألف فدان، استفـاد منها مليون ومائتا ألف شـخص، تحولوا من عمال زراعيين لا يعملون سوى فى مـواسم مـحـدودة من السنة، إلى صـغـار مـلاك. فـالإصـلاح الزراعى يسـمح بالملكيـة الخـاصة للأرض ولكن فـى الحدود التى لا تسمح بتكوين إقطاعيات كبرى. وطبقًا لروح الإصـلاح فـإن الحلول الحـقيـقيـة لمشـاكل الزراعة تكمن فى استـمـرار الملكيـة الخـاصـة للأرض، وتوسـيعـها لأكبر عدد ممكن من الملاك، وتدعيـمـها بنظام التعـاون الزراعى على جمـيع مسـتويات الإنتـاج دون استـثنـاء. ومـهـمـة التـعـاون الزراعى هى توفـير الأدوات الزراعية الحديثة للفلاح، ومساعدتـه فى عملية التمويل بما يحميه من المرابين والوسطاء الذين يسـتولون على ناتج عمله، ويحـرره من الخـضـوع لهم، وكذلك فى عمليات تسـويق الإنتـاج حتى يحصل على الربح العادل.

وفضلاً عن ذلك، فطبقًا للميثاق الثـورى الصـادر فى عام ١٩٦٢، فإن المعركة من أجل الإنتاج والتنمية يجب أن تجرى فى اتجاهات محددة، هى:

١ – التوسع فى الخطة الزراعية بهدف الإسراع بالتنمية ورفع الإنتاجية.

٢ – الاسـتـفـادة من الكيـمـيـاء الحديثـة، باسـتـخدام الأسـمدة، ومبـيدات الآفـات، والإجراءات الجديدة التى تخلق الثورة الزراعية وعملياتها.

٣ – الصناعات الزراعية التى تخلق مجالات عمل جديدة.

(*) UNO, 1953, *The Determinants and Consequences of Population Trends*, New York..

ولكن الميثاق يؤكد أن الصناعة لن تستوعب كل الفائض من العمالة الزراعية، ولهذا السبب يجب حل مشكلة العمالة جزئيًا على مستوى الريف. وتسمح تنمية الإنتاج الزراعى فى مرحلة أولى باستثمار الطاقة البشرية المنظمة، القادرة بدورها على إحداث تغيير ثورى وحاسم فى أسلوب الحياة فى الريف. وسيكون دور نقابات العمال الزراعيين تعبئة مجهودات الملايين من الأفراد الذين حجبت جهودهم البطالة والسلبية، "وهذه القوات تكون عناصر حياة ريفية من نوع جديد، وهى قادرة على أن تصير عوامل تحضر تقرب بين مستوى المعيشة فى القرية من مثيله فى المدينة."

ومع ذلك فتنمية الإنتاج الزراعى لم تكن لتكفى إلا لتوفير احتياجات الأفواه الجديدة (الزيادة السكانية)، دون رفع مستوى معيشة السكان الحاليين، أو إيجاد عمل للعاطلين. ولذلك لزم مضاعفة الدخل القومى، ولتحقيق ذلك كان لا بد من استثمارات ضخمة. وبالنظر لانخفاض الموارد الاقتصادية، اتجهت الدولة نحو التصنيع، واقترضت من الغرب والشرق لبناء المصانع، لرفع الإنتاج المحلى بهدف رفع الدخل القومى، وتسديد الديون ذات الفائدة المعتدلة. وبهذا الهدف، أُنشئت مصانع الحديد والصلب، والأسمنت فى حلوان، ومصانع الغزل والنسيج فى المحلة الكبرى، ومصافى البترول والمصانع الكيماوية فى الإسكندرية والسويس. كذلك أنشئ مصنع النصر للسيارات، ومصانع الكابلات الكهربائية، ومصانع المواسير، ومصانع الطائرات، وكذلك مصانع السلاح الخفيف، وأخيرًا محطة القوى الكهربائية فى جنوب القاهرة. وإلى جانب الزيادة السكانية، فقد انخفض الإنتاج الزراعى، وكذلك مستوى المعيشة بشكل كبير فى منتصف أعوام السبعينيات، واضطر الكثير من المواطنين إلى التخلى عن استهلاكهم اليومى لكثير من المنتجات الغذائية الأساسية، وهكذا حدث نقص عام فى التغذية، كما صارت البلاد تعتمد على الخارج فى استيراد الغذاء.

(أ) الانفتاح والسوق

كما رأينا فى فيلم "على من نطلق الرصاص" (١٩٧٥)، بدأ النظام سياسة الانفتاح على الخارج وعلى رءوس الأموال الأجنبية بناء على أيديولوجية لبرالية، مع وضع سياسة لتفكيك القطاع العام على المدى الطويل – وهو المكلف بإدارة الاقتصاد القومى المخطط ذى التوجه الاشتراكى – وكانت بعض شركاته تختنق تحت عبء البيروقراطية لمديريها الذين لا يتحملون المسئولية، وتعانى من عجز مالى كبير. ولكن هذه الاستراتيجية عرقلت الإنتاجية، وتأخر توفر الاستثمارات، أو تركزت فى مشروعات التصدير والاستيراد، قليلة المخاطر، وذات العائد السريع.

وفضلاً عن ذلك، فنسبة الإنتاج الصناعى إلى الإنتاج الكلى لم تتغير. يقول ب. ميريل: "لم يتعد متوسط الناتج المحلى الإجمالى بالنسبة للفرد ١٢٠ جنيهًا فى عام ١٩٧٥، وفشلت خطة إعادة الإعمار عام ١٩٧٤–٧٥، فالاستهلاك العام تجاوز المستهدف بنسبة ١٣,٤٪، فى حين لم تتحقق أهداف العمالة والتصدير، وانهار نظام التوزيع العام، فى حين تتوسع التجارة الخاصة القائمة على الاستيراد بشكل كبير. فالنقص خطير، ولا تتجنب الحكومة الهبة الشعبية إلا برفع الحد الأدنى للأجر بنسبة ٣٠٪، وتخفيض أثمان بعض المنتجات الأساسية، وهى سياسة مكلفة جدا، فقد ارتفع الدين المدنى لمصر إلى ٧ مليارات دولار" (١٩٨٢، ص ١١٧).

وقد تنبأ عبد الناصر فى خطابه فى بورسعيد فى ٢٣ ديسمبر ١٩٦٤، بهذا التدهور الذى تلا إصلاحاته، إذ قال: "إذا لم أبن اليوم مصانع، وأستورد الكماليات بما فيها السلامى من فرنسا، فما الذى سيحدث؟ سيكون هناك أفراد يعيشون ويأكلون، وآخرون لا يجدون عملاً، فهل هذا فى مصلحة الشعب، أو هل هو من طبيعة النظام الاشتراكى الذى اخترناه؟ (...) عندما نبنى مصنعًا فهذا معناه توظيف ٥٠٠ عامل، أى رفع مستوى معيشة ٥٠٠ أسرة عمالية، بالإضافة لمن يعيشون حولهم."(*)

(*) بالتا (ب) ، وريلو (ك) ، المصدر السابق ، ص ١٧٠ .

ولسد العجز فى الميزانية والحصول على موارد، لجأ نظام السادات للخارج، وبذلك زادت تبعية مصر، دون معالجة الأسباب الهيكلية للأزمة. وفى يناير ١٩٧٧، عندما قامت الحكومة - بناء على نصيحة صندوق النقد الدولى - بإلغاء الدعم لبعض مواد الاستهلاك، دفعت الناس إلى هبة عمت جميع أنحاء البلاد تطالب بإلغاء رفع الأسعار والديمقراطية، فالشارع يعبر عن نبض البلاد، وعندما يتجاوز الظلم الحد، وخاصة عندما يشح الخبز، ينفجر الشعب بكل عنف. وتتعلم الحكومة من درس القتلى التسعة والسبعين، أنها لا تستطيع المساس بالدعم قبل رفع مستوى القدرة الشرائية لتقابل الارتفاع فى الأسعار، وإلا فكيف سيأكل الفقراء وهم بالملايين، دون نظام الدعم الذى يعنى أن تمول الحكومة الفرق بين التكلفة المرتفعة لمنتج معين وبين سعر البيع المنخفض فى السوق؟

ونظام الدعم الذى بدأ فى الخمسينيات لتسهيل شراء السكر والدقيق والكيروسين، لم يكن يكلف الميزانية إلا القليل: أى ٩ ملايين جنيه فى عام ١٩٦٠، و٢٠ مليونًا فى عام ١٩٧٠ . ولكن مع التوسع فيه ليشمل عدداً من المنتجات، الكثير منها مستورد، ارتفع بشكل كبير ابتداءً من عام ١٩٧٣، بسبب الارتفاع المزدوج لأسعار الأغذية وللاستهلاك. فمنذ ثلاثين عامًا بقى سعر رغيف الخبز ثابتًا عند قرش واحد، وهذا النظام الذى يتحدى القوانين الاقتصادية، لا يستفيد منه الفقراء فقط، وإنما مجموع المستهلكين بغض النظر عن دخولهم، ومع ذلك، فهذا النظام لم يمنع ارتفاع الأسعار التى ارتفعت فى المتوسط بمقدار ٢٥٪ بين عامى ١٩٧٣ و١٩٧٥ .

(ب) انحسار مساحة الأرض القابلة للزراعة

وهذه ظاهرة تستحق الاهتمام، ففى عام ١٩٦٠، كانت مساحة الأرض المزروعة بالنسبة لعدد السكان ٢٠, ٠ فدانًا للفرد الواحد، ولكنها انخفضت فى عام ١٩٧٥ لتصير ١٢, -٠ فدانًا للفرد. وفى كل عام تنقص الأرض الزراعية بمقدار ٢٥ ألف فدان تستخدم فى إنشاء الطرق، والمساكن، والمبانى المختلفة، وهكذا يضطر السكان

المتزايدون باستمرار للعيش فى مساحة تنقص باضطراد، ويتغذون بمحاصيل محدودة. ففى عام ١٩٣٧، كان إنتاج الحبوب فى مصر ٢٣٠ كيلوجرامًا للفرد، وبعد ذلك بأربعين عامًا تبذل المحاولات لرفع هذا المعدل بصعوبة إلى ٢٠٠ كيلوجرامًا للفرد، وهكذا فعلى الرغم من التقدم الزراعى، تدخل مصر فى الدورة الجهنمية للتبعية الغذائية المميزة للبلدان النامية، وفيما بين عامى ١٩٧٥ و١٩٧٧، كان ربع المساعدات الأمريكية لمصر من القمح.

وفضلاً عن ازدياد التبعية، فقد انخفضت القيمة التبادلية للقطن طويل التيلة – الذى يمثل ٤٠٪ من الإنتاج العالمى – فى السوق الدولية. ففى حين كانت البلاد تستطيع شراء ٢١ طنًا من القمح فى عام ١٩٦٠، فى مقابل بيع طن واحد من القطن، لم تعد تستطيع شراء أكثر من ٩,٤ طنًا من القمح بعد ذلك بخمسة عشر عامًا، وبذلك انهار ميزانها الزراعى؛ ففى غداة حرب أكتوبر، صار معدل تغطية الواردات الزراعية ٨١٪ فى مقابل ١٧٧٪ فى عام ١٩٧٢ ، وفى عام ١٩٧٧ انخفض مرة أخرى إلى ٥٣٪.

القمح أم القطن؟ الغذاء أم التصدير؟ أمام هذا التساؤل قررت الحكومة تخفيض المساحة المزروعة قطنًا إلى ١,٥ مليون فدان فى عام ١٩٧٢، فى مقابل ١,٩ مليونًا فى عام ١٩٥٢ . وتعرضت البرامج الناصرية الطموحة لتخضير الصحراء هى الأخرى للإهمال وانخفاض الإنتاجية، فمن بين ٩١٢ ألف فدان استصلحت منذ قيام ثورة يوليو، لا يزرع اليوم سوى ٦١٦ ألف فدان، و٦٠٪ منها تعطى إنتاجية تقل عن عتبة الربحية.

ومن جهة أخرى، فإن قوانين الإصلاح الزراعى الثلاثة فى ١٩٥٢ و١٩٦١ و١٩٦٩، التى خفضت حد الملكية الفردية والعائلية إلى ٥٠ و١٠٠ فدان على الترتيب، قضت على طبقة كبار الملاك، ولكنها لم تحل مشكلة الفلاحين المعدمين. فقبل ثورة يوليو كان ٦٠٪ من عائلات الفلاحين لا تملك أرضًا على الإطلاق، وبعدها بعشرين عامًا لا يزال نصف عدد العائلات فى الوضع نفسه، وتضطر لبيع قوتها على العمل، فى

أعمال موسمية أغلب الوقت. فمساحة الأرض القابلة للزراعة ٦ مليونًا من الأفدنة، في مقابل أربعة ملايين عائلة ريفية، واليوم لا يزال ٩٤,٥٪ من الملاك لا تتجاوز ملكية الواحد منهم خمسة فدادين، ومجموع ملكياتهم ٥٧,١٪ من الأرض الزراعية، في حين يملك ٥,٥٪ من الملاك ٤٢,٩٪ من مساحة الأرض الزراعية (ميريل، ١٩٨٢، ص ١٢٣)، وهذا يفسر ظهور طبقة إقطاعية جديدة، وخيبة أمل الفلاحين من منجزات الثورة.

(ج) مزارع الدواجن أم الصناعة

في كل مدينة كبيرة، استقطع الرئيس السادات مساحات مساحات لإنشاء مشروعات مزارع الدواجن، حيث ظهر التوافق التام بين مصالح وزير الإسكان والتعمير عثمان أحمد عثمان، وبين الصالح العام! والأرباح في قطاع سلع الاستهلاك مرتفعة، والربحية عاجلة، في حين لا يهتم أحد بالاستثمارات الحقيقية، التي تخلق فرص العمل، وتستخدم التكنولوجيا ذات الأثر المتقدم.

ومع ذلك فكم في الواقع تحتاج الصناعة في مصر من تكنولوجيا ورءوس أموال؟ وطبقًا لدراسة مركز البحوث والدراسات للشرق الأوسط فإن الصناعة المصرية "لم تمثل في أعوام الستينيات إلا ٢٥٪ من الناتج المحلي الإجمالي، ومجالاتها غير متنوعة بالقدر الكافي. فالصناعات الغذائية تمثل ٣١٪ من الإنتاج الصناعي، في حين تمثل صناعة النسيج ٣٠٪ منها، والصناعات الكيماوية ١٢٪، والصناعات المعدنية ٧٪، والصناعات الهندسية ١٠٪. وهذه الصناعات تنتج بالأساس المواد الوسيطة وسلع الاستهلاك، وتستورد أغلب مهماتها الرأسمالية من الخارج، وهي ضعيفة هيكليًا، وتعتمد على الخارج بشكل دائم، كما تتعرض للمنافسة الخارجية، ولهجرة العمالة الفنية، خاصة بعد سياسة الانفتاح" (١٩٧٩).

ودليل على المنافسة غير العادلة ، نقدم المثال التالي: في عام ١٩٧٨، كانت

المخازن مليئة بالمواد البلاستيكية الخاصة بالتعبئة، ومع ذلك جرى استيراد مليون و٢٥٠ ألف كيس من البلاستيك لتعبئة الأسمدة، وكان ثمنها يقل بمقدار ٧٥٪ عن مثيلتها المصرية!

وفضلاً عن ذلك، فقد صدرت عدة قوانين أثرت على الزراعة تأثيراً سيئًا منذ عام ١٩٧١ ، فقد رفعت الحراسة على ممتلكات بعض الإقطاعيين من العهد الملكى – وكانت الحراسة قد فرضها الإصلاح الزراعى للقضاء على طبقة كبار ملاك الأراضى – ، كما جرى بيع أراضى الدولة، وأخيراً تقرر تحرير أسعار المنتجات الزراعية، وأدت هذه الإجراءات إلى تحول المنتجين الزراعيين إلى زراعة الفاكهة والخضراوات الأكثر ربحاً، وإلى ظهور طبقة من الإقطاعيين اللبراليين الجدد، المكونة من بعض قدامى الإقطاعيين، والرأسماليين الزراعيين المرتبطة مصالحهم بالسوق الحر.

٣ – عودة أسطورة الإقطاعى

وفى ظل الأوضاع التى شرحناها هنا، ليس من المستغرب عودة ظهور أسطورة الإقطاعى الذى يهتم بمصير الفلاحة الفقيرة التى تعمل فى عزبته، وأن يقع فى حبها. تكتب جان أليكسان عن الفيلم قائلة: "عادت السينما المصرية إلى أفلامها القديمة، التى تتحدث عن العلاقة النبيلة بين السيد والفلاحة، وطيبة الإقطاعى الذى يؤنب تابعه الذى يظلم فلاحة مريضة، دون أى إشارة إلى الإقطاعية التى يملكها، أو استغلاله لجميع فلاحيه، الذين لا يجدون ما يطعمون به عائلاتهم" (١٩٨٢، ص ١٠٢). وسواء أكان "شريراً" أم "طيبًا وأبويًا"، فنحن نرى أن صورة الإقطاعى كما تقدمها الأسطورة فى الفيلم، إنما تخدم أهدافًا محددة، فالقيم سواء أكانت إيجابية أم سلبية، تتداخل فيما بينها حيث إنها لا تختلف إلا فى الدرجة، مثل الارتقاء عن طريق الزواج، أو "التحالف بين الطبقات الاجتماعية"، أو تدعيم المصالح. وتصرف الإقطاعى "الطيب" فى الفيلم، ينبع فى الواقع من الرغبة السرية فى السيطرة، والتى تظهر بوضوح فى تصرفاته.

وفضلاً عن ذلك، تظهر هذه الأسطورة فى السينما فى الوقت الذى تهتز فيه سلطة النظام، ويواجه أزمة اجتماعية وسياسية كبيرة، ومن هنا محاولة السيطرة من جانب الطبقة الإقطاعية الجديدة.

المــراجع

عبد العال (أحمد) ١٩٧٧، "أفواه وأرانب"، السينما العربية، عدد يناير.

Alexan (Jeanne), 1982, *Lapinisme galopant, revue Cinéma dans le monde Arabe,* No 51, mars.

السلاموني (سامي) ١٩٧٧، "الأرانب، والسقا، والشقة"، مجلة الكواكب، ٢٠ ديسمبر.

التهامي (باهر) ١٩٧٧، "المساحة الدرامية بين الجوع وبين أفواه وأرانب"، مجلة أكتوبر،٢٥ ديسمبر.

Balta (Paul) et Rulleau (Claudine), 1982, *La vision nassérienne,* Paris, Sindbad.

Centre d'études et de recherches sur le Moyen Orient, 1979,*Industrie et politiques industrielles en Egypte*, Beyrouth.

Dumont (René), 1955, Les paysans, numéro special de la revue *Esprit*, 6 juin.

Mirel (Pierre), 1982, *L'Egypte des ruptures,* Paris, Sindbad

صالح (أحمد) ١٩٧٧، "البك محمود اختار سندريلا من بين الفلاحين"، صحيفة الأخبار، أول نوفمبر.

الفصل التاسع

ولا يزال التحقيق مستمرًا

التخريب والهيمنة الإمبريالية

ينقل فيلم "ولا يزال التحقيق مستمراً" (١٩٧٩)، من إخراج أشرف فهمى النظرة الانتقادية للفساد الشائع فى المجتمع، إلى المستوى العائلى، حيث تتقاطع الاتجاهات، والممارسات، ومغزاها الرمزى، وهى تعبر بطريق غير مباشر عن الاستراتيجية الإمبريالية السياسية الاقتصادية. وهذه الاستراتيجية هى التى تتحكم فى توجيه الانفتاح الاقتصادى على الخارج الذى قاده النظام منذ سنوات السبعينيات، وتحدد مساره. ويتميز هذا الفيلم عن سابقيه بأنه يسمح لنا بأن ندرك هذه الاستراتيجية.

ويتفق النقاد على الطبيعة العامة للصراعات الفردية، والعداء الذى يترتب على التناقض بين النماذج المختلفة للنجاح المبنية على أساس منطق العمل والإنتاج، أو الثروة. يقول الناقد رفيق الصبان: "إنها قصة البراءة والمثالية، فى مواجهة مجتمعنا الذى يمتلئ بالانتهازية، والغش، والفساد، فالبطل المدرس، يؤمن بمبادئ لم تعد متوفرة فى سياق صارت القيمة الوحيدة المقبولة فيه هى المال" (الصبان ١٩٨٠). ويقول سمير فريد: "يقدم الفيلم نوعين من المواقف الشائعة فى مجتمعنا، وهى الموقف الذى يعتبر أن جميع الممارسات مقبولة طالما أنها تؤدى لتراكم المال، وفى المقابل، الموقف الذى يحبذ الربح الحلال الناتج عن عمل منتج اجتماعياً" (فريد ، ١٩٨٠)، وتكمن أهمية الفيلم فى الواقعية التى ينقل بها "ممارسات جديدة موجودة فى مجتمعنا، تتناقض مع الممارسات التى اعتدنا عليها، والتى نتجت عن الأوضاع الاقتصادية والاجتماعية التى غيرت القيم السابقة" كما تكتب خيرية البشلاوى (البشلاوى، ١٩٨٠).

والفيلم مقتبس عن قصة بالاسم نفسه للكاتب إحسان عبد القدوس، مأخوذة عن حادث نشر بالصحف منذ عدة سنوات وأثار اهتمام الصحافة والرأى العام، والجدل بشأنه، اتهم زوجان مصريان مهاجران لإيطاليا بقتل عشيق الزوجة وهو مليونير غنى، وقد أحيطت القضية بالتباسات كثيرة، وكانت أدلة الاتهام غير متوفرة، وقضت العدالة الإيطالية ببراءة المتهمين لعدم كفاية الأدلة (حسن شاه ١٩٧٩). ويبدو هنا التداخل بين الصحافة والسينما، ومن قبلهما القصة، واضحًا ويدل على الرغبة فى نقل العلاقات الاجتماعية المستوردة، أو الملصقة فى المجتمع بواسطة السياسة الاقتصادية الجديدة. وقد حصل الفيلم على الجائزة الأولى من مهرجان السينما فى الإسكندرية، كما نال أبطاله جائزة جمعية مخرجى ونقاد السينما.

ملخص أحداث الفيلم

حسين مدرس يعيش حياة بسيطة ويتمسك بمبادئ أداء الواجب بأمانة، ولكن زوجته زينب ترفض هذه الأوضاع وتطمح لحياة أكثر رفاهية. ويعود مدحت صديق حسين من أوروبا حيث جمع ثروة كبيرة، ويعمل ممثلاً لإحدى الشركات متعدية الجنسية. وتقوم المقارنة بين الاثنين، ويزداد الصراع فى منزل حسين، حيث يضع مدحت استراتيجية للاستيلاء على زوجة حسين، وهى ذات استعداد للخيانة بسبب طموحها، وكذلك على شقيقته مرفت، وهى لديها صفات وأفكار شقيقها. وتؤدى أعمال مدحت إلى تفضيله الارتباط بمرفت التى تساعده فى أعماله، وهكذا تنقلب الأوضاع، وتضع زينب خطة للانتقام من مدحت، والتخلص من زوجها.

تحليل الفيلم

يبدأ الفيلم بمشهد سابق على العناوين، حيث نرى سيدة تنزل من تاكسى أمام عمارة، وهى تلبس السواد، ونراها فى لقطة متعمقة تصعد سلمًا، وتبدو كما لو كانت

صاعدة من قاع حفرة. وتشير ملابسها السوداء، وزاوية الرؤية هذه إلى حالة من التدهور النفسى أو الواقعى. وتفتح باب شقة وتدخل، وترينا لقطة بانورامية مدخل الشقة، فنرى أثاثًا بسيطًا، وفى وسط الصالة توجد طاولة متوسطة، وفوق المفرش المبقع توجد طفاية سجائر بها كمية كبيرة من الأعقاب، وعليها عدد من الأكواب الفارغة، والجميع يدل على الفوضى. ويظهر رجل يلبس بذلة تدريب ، ونرى وجهه المتعب فى لقطة كبيرة، وتبدو الدهشة عليه ويسأل المرأة: "رجعتى ليه؟" فتجيبه: "راجعة لبيتى، إنت ناسى إننا لسه متجوزين؟" .

- "سابك مش كده؟ كنت فاكراه حيتجوزك؟".
- "كان حيتجوزنى لو وافقت على الطلاق".
- "الراجل ما يتجوزش واحدة خاينة، حتى لو خانت علشانه"، وهو يركز هنا على عيبها الأخلاقى، ووجودها يضايقه ويطلب منها الانصراف.

وتلحق به فى الحمام حيث ذهب ليغتسل، وتطلب منه قتل عشيقها، فيجيبها:

- "لو كانت لدى نية القتل لقتلتك أنت".
- "لو كنت تعرف من هو، وبمن يريد الزواج لكنت قتلته بالتأكيد".

ولكنه يرفض معرفة شخصية عشيقها، ويرفض تلميحاتها، ويجذب الستارة الحمراء للحمام، بما يوحى بأنه يضع حدودًا بينه وبينها.

ويقدم هذا التمهيد موقفًا متفجرًا يرسم الجو العام للفيلم، فلدينا زوجان فى حالة صراع بسبب علاقة خارج الزواج للزوجة، ومن الواضح أن عشيقها من القريبين من العائلة. وتعود الزوجة التى خاب أملها فى عشيقها، لتدعو زوجها لقتله، وهكذا نرى نهاية الموقف من البداية دون أن نعرف الدوافع، أو الملابسات، وهذا الوضع المقلوب يشى بأن الفيلم مبنى على تحقيق نفسى اجتماعى وليس بوليسيًّا.

تأتى صورة كبيرة لإشارة الإنذار لسيارة شرطة لتغطى على المشهد السابق، وتبدأ العناوين، بما يحذر من خطر اجتماعى أو تهديد. وتنقسم الصورة إلى جزأين فوق بعضهما، فتأتى فوق الصورة الكبيرة لإشارة الإنذار، صورة قريبة للزوج الذى رأيناه من قبل وهو يحاول خنق الزوجة. وتتوالى العناوين على خلفية من صور منتزعة من مشاهد الفيلم، أو لشخصيات قريبة من الزوجين أو منفصلة عنهما، وهى تتناقش أو تتحرك بعنف، وهكذا نجد جو الصراع واضحاً من البداية، وتنتهى العناوين بصورة متوسطة لسيارة الشرطة وهى تجوب الشوارع، وإشارة الإنذار بها تعمل.

وتلى هذه الصورة صورة متعمقة لأتوبيس يسير داخل المطار، وسيدة تقف فى شرفة الانتظار تشير لشخصين ينزلان من الأتوبيس، ونتبين أنهما الزوجان اللذان رأيناهما فى أول الفيلم.

وتصاحب السيدة الزوجين الذين يعودان إلى المنزل فى سيارة تاكسى، وفى الشقة تسأل الزوج عن أسباب عودتهما المفاجئة: "كان المفروض أن تبقيا ثلاث سنوات على الأقل يا حسين، ولكنكما راجعان قبل نهاية العام الأول، إيه اللى حصل؟ إشرحيلى يا زينب" فترد الزوجة بأنها كانت حبيسة فى الشقة بناء على تعليمات حسين شقيق مرفت، ويؤكد حسين أن الظروف المناخية كانت صعبة كما شرح لزوجته قبل السفر، ونفهم أنهما كانا فى أحد بلدان البترول فى الخليج، وكانت هجرة المصريين لهذه البلدان حيث الأجور أكبر بشكل كبير عن مصر، ظاهرة مميزة لأعوام السبعينيات، وتشجعها الحكومة لأنها مصدر للعملات الصعبة. وكانت هذه الظاهرة من العوامل الحاسمة فى ارتفاع الناتج المحلى الإجمالى، بسبب "سيل التحويلات المالية من المهاجرين المصريين الذين يعملون فى الخارج، والتى بلغت ٢,٩ بليون دولار فى عام ١٩٨٠"، كما يقول جلال أمين (١٩٨٢، ص ١١٢).

وترفض زينب تفسير حسين، وتتهمه بالمسئولية عن متاعبهما المالية، فإيراده البسيط هو الذى دفعهما للهجرة، وتنسحب غاضبة. وتحاول شقيقة حسين تلطيف الجو بينهما، ويقول: "لا تهتمى بالموضوع يا مرفت، لا شىء يرضيها"، ويقدم هدية لشقيقته

ويسألها عن دراستها بالكلية وهى تشكره بحرارة. ومرفت تمثل العنصر المحب الذى يوازن الصراع بين الزوجين القائم على أسس اقتصادية.

نرى فى لقطة كبيرة، جرسًا يضرب، ونرى ساحة مدرسة، والتلاميذ يخرجون من باب المدرسة بانتهاء اليوم الدراسى. يقابل حسين وفى يده بعض الكتب، رجلاً فى الممر يبلغه بأن أحدًا ينتظره فى غرفته، وهكذا نعرف أن حسين يعمل مدرسًا بإحدى المدارس الحكومية، حيث الأجور منخفضة بسبب انخفاض موارد الدولة. ويدخل الغرفة فيكتشف أن بها صديقًا قديمًا كان قد هاجر لأوروبا، فيهتف: "أوروبا يا مدحت!" وشكل مدحت قريب من الطابع الأوروبى، بشعره الفاتح اللون، وعينيه الملونتين، بعكس حسين الأسمر ذى العينين الغامقتى اللون كأغلب أبناء البلاد. وهكذا يتناسب شكلاهما مع المقارنة أجنبى/ مصرى. ويدعو حسين مدحت إلى الجلوس، وتتسع الصورة لنرى فى الخلفية شهادات مبروزة ومعلقة على الحائط تشهد بكفاءة حسين فى أداء عمله العام. ويبلغ مدحت حسين أنه منذ عودته من الخارج وهو يحاول السؤال عن أوضاعه، ويقول: "حاولت أعرف إيه عمل فيك الزمان، وسألت فى عنوانك القديم فقالوا إنك غيرت سكنك، فجيت لك هنا." يجيب حسين: "تزوجت وانتقلت إلى مسكن جديد، وأنت يا مدحت، تزوجت؟" يجيب مدحت: "لا! فأنا أتجنب متاعب الحمل دا" ، وهو بذلك يهاجم مؤسسة الزواج. ويسأل حسين عن شقيقته مرفت، ويعرف أنها فى السنة النهائية فى كلية الفنون الجميلة، وأنها تفوقت عليه فى دراستها، ويدعوه إلى الغذاء فى منزله.

ونرى وصول حسين ومدحت فى سيارة الأخير فى صورة متعمقة من وجهة نظر زينب التى تراهما من شرفة الشقة، وتتركز نظرتها على سيارة مدحت الكبيرة، التى تدل على ثرائه.

وأمام باب الشقة، يطلب حسين من مدحت الاختفاء حتى يفاجئ مرفت، ويفتح باب الشقة فيجد زينب التى تسأله عن صاحب السيارة التى وصل فيها، فهى تهتم بالمظاهر الخارجية للثروة. حسين ينادى مرفت: "عندى مفاجأة لك"، ومدحت يدخل الشقة ويقول لمرفت: "هالو!" مما يدل أنه عاش فى بلاد تتحدث الإنجليزية.

ويلاحظ مدحت أنها تغيرت وازدادت جمالاً، وهى تجيبه: "وأنت تغيرت كثيرًا، وزدت وجاهة"، فيقول: "تقصدى إنى كنت قبلاً غير محترم؟ على العموم أنا أعرف أسلوبك الساخر"، وتضحك مرفت، ويقول حسين: "كفاية هزار، أقدم لك زوجتى زينب" فيحييها مدحت بتحفظ، ويقول: "جوزك وأنا أصحاب من الطفولة، فى المدرسة، كان هو دائمًا الأول على الفصل، وكان يكتب اسمى على السبورة وأمامه: "تلميذ بليد ومهرج، حتى أعاقب."

وفى نهاية الغذاء، يوجه مدحت الثناء لزينب على طهيها قائلاً إنه كان يفتقد الطعام المصرى وهو فى الخارج. وتسأله مرفت عن أسلوب عمله فى الخارج الذى أدى به للنجاح الظاهر، فيجيب: "اشتغلت فى كل شىء فى الخارج، أنا هاجرت بعد بعض المتاعب هنا، وصممت على تكوين ثروة كبيرة لتعويض فشلى الماضى، مرات كثيرة شعرت باليأس وفكرت فى الرجوع، ولكن فيه كابوس كان مخوِّفنى، الكابوس هو أنت يا حسين." ونرى وجه حسين المندهش فى لقطة كبيرة، وهو يسأل: "ليه؟" يجيب مدحت: "كنت خايف أرجع بعد فشل جديد ألاقيك إنت ناجح." ودخول مدحت فى مجموعة حسين العائلية يغطى حاجتين نفسيتين اجتماعيتين، وهما الحنين إلى الماضى، والشعور بالصداقة، والإشارة لحسين كرمز للنجاح.

وتقلل زينب من قيمة نجاح حسين الذى لا يحقق الرفاهية الاقتصادية، وتحول مرفت الحديث لتجنب استفزازات زينب، فتسأل مدحت إن كان ينوى الرجوع إلى الخارج. ويقول حسين إنه استأجر مكتبًا فى شارع قصر النيل قيمة التأمين الخاص به ٢٠ ألف جنيه، ونرى وجه زينب فى لقطة كبيرة وهى تكرر الرقم فى دهشة.

وينتقل الجميع إلى الشرفة ويجلسون هناك، وزينب تحت تأثير الدهشة من حجم تأمين الإيجار الذى دفعه مدحت، وتسأله: "طبعًا ستعمل فى مجال مهم؟، " فيجيب: "كونت شبكة من العلاقات فى الخارج، وأعمل لحساب شركة كبيرة متعدية الجنسية، لها فروع فى جميع البلاد تقريبًا." وتسأل مرفت: "فى أى قطاع تعمل الشركة؟" فيجيب : "فى الإنشاءات، والمهمات الصناعية لعمارات الإسكان."

والشركة كلفت مدحت الذى يمثل مصالحها، بفتح مكتب لها بالقاهرة لتقوم منه بنشاطها، أى بتوسيع إمبراطوريتها. ومن المهم أن نبين أن العلاقات بين هذه الشركات وبين الحكومة المصرية تقوم على أساس الاحتكار. يكتب الاقتصادى المصرى إبراهيم العيسوى: "فى العالم الرأسمالى اليوم، يتحد عدد من الشركات لتكوين شركات كبرى متعدية الجنسية تتجاوز سلطاتها مصالح الدول/الأمة، لتكون مجموعات احتكارية دولية. وتقول النظريات الاقتصادية السائدة اليوم بأنه كلما ازداد حجم الشركة حددت بل خنقت مجال المنافسة، بل أكثر من ذلك، فإن توسع الاحتكارات يعطيها الفرصة لفرض سيطرتها على الشركات الصغيرة، وبذلك تتمكن من فرض أسعار المنتجات، والضغط على ظروف الإنتاج، وتوجيه الاستهلاك. بل حتى فرض أنماط معينة من الاستهلاك التى تضمن أرباحهم وإنتاجهم. وللتنسيق بين مصالحهم والقضاء على المنافسة، تعقد الشركات متعدية الجنسية اتفاقات تحدد المناطق لمصالحها، ولسيطرتها الاستراتيجية، وهذا الأسلوب لتنظيم العلاقات بين الشركات الكبرى والصغرى فى البلدان الرأسمالية المتقدمة، يشبه إلى حد ما أسلوب تحديد العلاقات بين هذه البلدان وبلدان العالم الثالث. وفى الحالتين تكون العلاقات بين الجانبين هى علاقات تبعية ناتجة عن ظروف تاريخية، وآليات عملية محددة" (العيسوى، ١٩٨٤، ص ٢٧٤-٢٧٥).

وعلى ذلك فنشاط مدحت يقع بالتالى ضمن هذه النظم الاحتكارية، وهكذا يمكن أن نضيف إلى تميز شكل مدحت الذى يمنحه طابعًا أجنبيًا، وأسلوب الحديث الذى حدد نوع البلد الأجنبى الذى هاجر إليه، وهو بلد يتحدث الإنجليزية، أسلوب الإنتاج الاحتكارى المميز للشركات متعدية الجنسية.

ويسأل مرفت عن التخصص الذى اختارته فى كلية الفنون الجميلة، فتجيب: "قسم الديكور" يقول مدحت: "برافو! كده ممكن تساعدينى، ممكن تعملى الديكور لمكتبى الجديد؟" ، يقول حسين: "طبعًا! دى مهندسة ديكور ممتازة، وأظنها حتاخد شهادة التخرج بامتياز." يحاول مدحت لمس خد مرفت، ولكنها تصده؛ فهى نسخة مصغرة من

حسين فى الجدية والتفوق فى الدراسة، ويقترح مدحت أخذها بالسيارة عند مغادرتها الكلية غداً، والتوجه إلى مكتبه حتى تبدأ أعمال الديكور، وتقبل ويقول لحسين: "بالمناسبة، ليه ما عندكش عربية؟ ، حسب معلوماتى، المواصلات العامة صعبة جدا الأيام دى."

يجيب حسين: "عربية! ما عنديش ثمنها".

بتدرس إنجليزى مش كده؟ أنا أعرف إن المدرسين بيكسبوا النهارده أكثر من الدكاترة، وكل واحد منهم عنده "مكتب تعليم" يعطى فيه الدروس الخصوصية.

تجيب زينب: "كل الناس تحاول التغلب على الأزمة، وإحنا واقفين".

يثور حسين: "أنا مدرس مش تاجر مخدرات".

ونرى مدحت فى لقطة كبيرة وهو يضحك من ملاحظة حسين، ويقول بلهجة متفكرة: "أنت ما بتتغيرش يا حسين."

وبعدها تأتى لقطة متوسطة لحسين فى غرفته وهو يتناقش مع زينب فى موضوع مدحت، يقول: "تعرفى، مدحت كان الأقل فى المذاكرة فى الفصل، سقط فى الثانوية العامة ٣ مرات." وتتسع اللقطة فنرى زينب جالسة أمام المرآة، وتدهن يدها بالكريم، ونراها من هذه الزاوية والمرآة تعكس صورتها، بما يشى بأنانيتها، ويستكمل حسين: "عندما حصل مدحت على الثانوية لم تسمح درجاته بدخول الجامعة ." تجيب زينب: "الجامعة ليست مقياساً، ما يكسبه مدحت فى يوم واحد تكسبه أنت فى شهر" . وتفتح درجاً، ونرى محتوياته فى لقطة كبيرة: وهى مسدس، وهو ما ينذر بالخطر من المقارنة بين القدرة الاقتصادية لكل من مدحت وحسين، وتبدى زينب دهشتها وتطلب من حسين بيعه، فيعترض قائلاً بأن والده تركه له قبل أن يموت، وهو يحتفظ به لقيمته الرمزية. فتقول: "كان الأولى أن يترك لك شيئًا ذا قيمة"، ويحتج حسين، فتضيف: "كان حقك مشيت فى طريق صاحبك، كان وضعنا بقى أحسن" . يقول حسين إن فصله به أحسن الطلبة فى المدرسة، وهذا يعنى أن النجاح يعنى بالنسبة له العمل ذا القيمة الاجتماعية،

والمصلحة العامة، أى نجاح تلامذته فى دراستهم. وتهزأ زينب من ذلك، فيرد على ذلك بإبراز مساوئها خاصة شرهها للمال.

نرى فى لقطة متوسطة، مدحت فى سيارته أمام كلية مرفت، التى تسمع بوق السيارة فتترك زميلتها لتلحق به، وفى أثناء الرحلة نرى وجه مدحت المتفكر فى لقطة كبيرة، ويقول: "أظن يا مرفت إن حسين مش سعيد فى زواجه" فتسأل: "عرفت منين؟" فيجيب: "هو وزوجته يختلفان فى أمور كثيرة،" فتخبره مرفت : "أنهما متزوجان من خمس سنوات، وأنهما لم ينجبا لأنهما لا يريدان ذلك، كما يبدو،" ويظهر أن مدحت مهتم بالسؤال عن أحوال حسين الذى يعتبره نقطة مرجعية.

وفى مكتب مدحت، تعبر مرفت عن إعجابها بالمكان الخالى حتى الآن، وهناك بعض العمال يشتغلون، ويقف الاثنان على زاويتى سلم ويتناقشان بشأن المكتب، وتسأل مرفت: "كيف وجدته؟"، يجيب: "بالفلوس، بالطريقة دى تجدى كل شىء. دى فكرة توافقى عليها وإلا بتفكرى زى حسين؟". فتجيب: "لو كل الناس زى حسين" وهكذا تعبر عن تأييدها للمبادئ التى يقدرها حسين، ويضع مدحت قدمه على درجة من السلم معبراً بذلك عن تقدمه الاجتماعى، ويبلغ مرفت إنه سيتعامل مع رجال أعمال كبار جدا، وأن ديكور مكتبه يجب أن يمنحهم الثقة، فهو يعطى أهمية كبيرة للمظاهر وتقترح مرفت أن تعرض عليه ألوان المواد التى ستستخدمها قبل بدء العمل، فيؤكد لها ثقته بذوقها فترفض المجاملة مشيرة إلى أسلوبه فى الإغواء الذى تعرفه فيؤكد لها إخلاصه فى التعبير، وقبل انصرافها، يطلب منها إبلاغ حسين أنه سيزورهم بعد ظهر اليوم التالى.

ونلاحظ فى هذه المشاهد الأخيرة أن مدحت لا عائلة أو أقارب له، فتحركاته منذ عودته من الخارج، تتركز على حسين وعائلته، وفى الوقت نفسه يستعد لافتتاح مشروع شركته.

نرى زينب فى لقطة قريبة أمام المرآة فى غرفتها، وهى ترتب شعرها ، تسمع رنين جرس الباب، ونرى وجهها فى لقطة كبيرة يتهلل فرحًا، لوصول مدحت. تندفع لتفتح له

الباب، ويدخل الشقة محملاً بعلب الحلويات، وتشكره زينب على هداياه، وتقول إن حسين لن يتأخر فى الحضور، يجلسان معًا فى الشرفة، ونراهما فى صور متتابعة الواحد بعد الآخر بما يوحى بالاهتمام المتبادل. تظهر مرفت وتعلن لمدحت أنها بسبيل إعداد العشاء، فيسخر من جهودها على سبيل المزاح، وتعود إلى المطبخ. ويعبر مدحت عن إعجابه بجمال زينب قائلاً: "لم أكن أعرف أن حسين لديه كل هذا التقدير للجمال"، وهى بداية محاولة الإغواء، وترد هى بإطراء ملابسه قائلة: "يا ريت تعلم صاحبك حسين يلبس إزاى" فيجيب مدحت: "حسين كان دائمًا يصر على أن الداخل أهم من المظاهر."، وتؤكد زينب على أهمية العناية بالمظهر، وتبرز الخلاف بينها وبين زوجها بسبب اختلافهما فى التفكير، وينتهز مدحت الفرصة ليبلغ زينب عن مشروع عمل سيحاول عرضه على حسين، الذى يصل ويشاركهما الجلوس فى الشرفة. ويلاحظ مدحت ملابس حسين المتميزة ويهنئه عليها، فيعلن الأخير أنه حصل على ترقية فى مجال التعليم، وتسأل زينب إذا كانت الترقية ستصحبها علاوة مالية، فيرد بأنها ترقية أدبية فقط، فتنسحب غاضبة، ويقول حسين لمدحت إن طلبته قد نظموا حفلاً للاحتفال بترقيته وأنهم قدموا له هدية، وهذا الحفل ذكره بنجاحاته السابقة، ويقدم لمدحت علبة بها الهدية. ويفتح مدحت العلبة ويجد بها قلم حبر، وينظر إليها بإمعان، ونرى وجهه المتفكر فى لقطة كبيرة، وهو يتذكر مناظر من حياته الماضية.

وفى مشهد فلاش باك، نرى مدحت الصبى فى الفصل، والمدرس يؤنبه بشدة لإخفاقه فى امتحان الإنشاء ، ويوقع عليه عقوبة، ثم يدعو حسين، الذى يجلس بجانب مدحت، ويهنئه على اجتهاده، وعلى الدرجات المرتفعة التى حصل عليها، كما يدعوه لتجنب الاختلاط بتلميذ بليد مثل مدحت. ويتلوه مشهد آخر للذكريات، حيث نرى مدحت يتلقى صفعة من والده لرسوبه المتكرر فى الامتحان، مشيراً إلى نجاح حسين فى امتحاناته.

ونعود إلى مشهد الحاضر، ونرى مدحت فى لقطة قريبة وهو يمسح خده كما لو كان يزيل أثر الصفعات التى تذكره بفشله فى الماضى، ويقول:

"قلم حبر، بس كده، وبعدين؟".

"المهم هو القيمة الرمزية، الاعتراف بنجاح شخص فى عمله المهنى جدير بالتقدير" أجاب حسين:

"النجاح معناه الفلوس" ويعيد القلم لحسين.

ويعيب عليه حسين أنه يستخدم نفس لغة زينب، ويهيم بالمال، ويؤكد مدحت أن هذه هى لغة اليوم، ويقترح عليه العمل فى الشركة التى سيديرها لحساب الشركة متعدية الجنسية.

ويبدأ المشهد التالى فى غرفة المعيشة التى سيتناولون فيها العشاء، بكلمة "لا" التى يحتج بها حسين على اقتراح مدحت، فهو يرفض الاشتراك فى عمل لا يتناسب مع مؤهلاته المهنية. ويؤكد له مدحت أن الأمر يتعلق بوظيفة مبنية على الثقة ولا يشترط فيها المؤهلات، ولكن حسين يصر على الرفض مؤكداً أن مهنته التدريس، وأن اتجاهه التعليم لا التجارة. وتحمى المناقشة، وتتدخل زينب لتعزيز اقتراح مدحت، فى حين تدافع مرفت عن موقف حسين، ويؤكد حسين أن أفكار مدحت تعبر عن الفكر السائد فى المجتمع، والذى يؤصل للسباق من أجل جمع المال، ويقرر وقف المناقشة. ويهاجم مدحت موقف حسين بهدف الحد من استقلاليته، وتعزيز اقتراحه، وتكمن استراتيجيته فى الإشارة إلى مسئوليته المالية تجاه عائلته، ويقترح عليه ضعف مرتبه الحالى كأجر، ولكن حسين يقاوم هذا الإغراء. ويستمر مدحت فى استراتيجيته باختيار القيمة التى يحترمها حسين، وتلتقى مع مصالح مدحت، قائلاً: "يا حسين، عليك التخلى عن المبادئ اللى مش مقبولة اليوم، وتفكر فى عيلتك. إنت كبير وعليك مسئوليات تجاه العيلة، أنا وزوجتك بنفكر فى مصلحتك، ومن مصلحتك أنك تفكر فى مستقبلك، وتبنى حياتك بانتهاز الفرصة اللى أعرضها عليك، والفرص ما بتتكررش." وتعبر هذه الحجج عن الآلية الاستراتيجية التى يستخدمها مدحت، والتى تخفى الهدف الحقيقى من عرضه للعمل: فهو يريد قلقلة أسلوب الإنتاج ذى المصلحة الجماعية لحسين، لمصلحة مشروعاته هو التى تخدم الشركات الخاصة. فمن جهة، يستغل التقارب بين أفكاره

وأفكار زينب التى تجرى وراء المال، لزيادة حدة الخلاف بين الزوجين بسبب النقص فى الموارد، ومن جهة أخرى، يقدم نفسه على أنه الوحيد القادر على تقديم الحل الاقتصادى بعرض العمل على حسين، ولكن حسين يتمسك بالمقاومة قائلاً:

"مش مستعد أبيع نفسى، وأشتغل أى حاجة علشان أكسب فلوس."

وافتراض وجود صراع كامن للمصالح بين مدحت وحسين، يعود إلى أن الثانى يمثل للأول مرجعًا مرتبطًا بمبدأ النجاح الداخل فى نسيج الأيديولوجية الاشتراكية للعمل ذى الفائدة الاجتماعية والمصلحة العامة، وهذا المرجع يتعارض مع المصالح والمبادرة الفردية للأساس الرأسمالى لتفكير مدحت، ولفهم حقيقة هذا الصراع نستخدم الفكر الماركسى، حيث يقول فيليب برود:

"يمكن أن نقول طبقًا للفكر الماركسى، أنه توجد مصالح موضوعية ترتبط بوضع الفرد فى المجتمع (الوضع الطبقى) بل إنها كامنة فى هذه الوضع، وبغض النظر عن مستوى وعى الأفراد المعنيين، فإن مجرد احتلال وضع مختلف فى عملية تقسيم العمل الاجتماعى يخلق هذا التعارض الموضوعى. وهذا التحليل القائم على أساس إدراك مسبق - ومستقل عن المعنيين - لما يجب أن تكون عليه مصالحهم، يعود بنا إلى مبدأ أخلاقى ضرورى، وفى الوقت نفسه نسبى بالضرورة. وفى نهاية المطاف، يبرز التعارض، فى الإطار المثالى، بين المبادئ المجردة (مصالح الطبقات فى حد ذاتها)، والمصالح الملموسة التى تنتج من العملية الدينامية التوافق/المقاومة للأفراد تجاه حدود البيئة المحيطة بهم" (برود، ١٩٨٥، ص ٣٤١).

وتستخدم زينب، التى تميل بطبيعتها لحب المال، وتحت تأثير مدحت، أدوات إعادة التنظيم الاقتصادى للعائلة، فتقوم معركة بينها وبين حسين فى غرفتهما حيث تطبق عملية التمييز التى استخدمها مدحت بالإشارة للمسئولية المالية تجاه العائلة. فهى تكرر ما قاله حسين عن أن الهدف من العمل ليس المال، لتبرز أنانيته، فتقول ساخرة: "أنا لا أبيع نفسى، أنا لا أعمل أى شىء ... هل مدحت ارتكب جريمة بعرضه وظيفة عليك؟" ويحاول الفيلم استخدام الصورة لإبراز الأنانية فنراها فى لقطة متوسطة تمسك بدلفة الدولاب المفتوحة بحيث تظهر صورة حسين فى المرآة، ويجيب حسين:

"أنا راضٍ عن وضعى الحالى"، فترد:

"ولكننى مش راضية" وتؤكد عدم رضاها بذكر أمثلة عن صديقاتها اللاتى يعشن فى رفاهية، وخاصة أختها التى يحقق لها زوجها مستوى معيشة أعلى بشكل كبير، وتقول:

"ساكنين فى فيلا، وعندهم عربية، واثنين من الخدم، وحياتهم تشبه تماماً حياة أكابر البلد لدرجة إنك لا تجرؤ على زيارتهم لأنك تخجل من نفسك." فيجيب مصححاً:

"لا! لأنى أحتقرهم.

" وتغلق زينب الدولاب بعنف عند سماع كلمة "أحتقرهم"، دلالة على ظهور حقيقة جديدة تفرض نفسها، وتنهى النقاش حول تصرف حسين، الذى يكمل:

"زوج أختك جمالات مجرد موظف صغير، ومرتبه بسيط، ممكن تفهمينى منين بيجيب الفلوس دى كلها اللى تخليه يوفر لأختك المستوى اللى عايشين فيه؟

" وهو يبرز هنا الحقيقة التى تخفيها زينب فى مناقشتها، وهى المكاسب الحرام عن طريق الفساد ومخالفة القوانين. وتعيد زينب الحديث عن العمل الذى يقترحه مدحت، ويرفضه حسين ليحافظ على استقلاله وكرامته، وهى تستخدم مبدأ المصلحة المشتركة لتتغلب على فكرة الكرامة عند حسين، قائلة إن مدحت ربما يحتاج إلى رجل محل ثقة مثل حسين أكثر من حاجتهم هم لنقوده، ولكنه يتمسك بمعارضة اقتراحها، فتختم المناقشة بتكرار اتهامه بالتخلى عن واجبه بتحسين مواردهما.

وبالتوازى مع الصراع الاقتصادى فى عائلة حسين، والذى يزداد تجذراً، يتقدم مشروع شركة مدحت، وهذا التقابل فى ترتيب القصة يوحى بصراع مصالح كامن، وبمأساة فى طريق الظهور.

ويقدر مدحت أعمال الديكور التى تقوم بها مرفت فى مكتبه، وتؤكد له الانتهاء فى الموعد المحدد، وتدعوه لرؤية الغرفة المخصصة لمكتبه، ونرى فى لقطة كبيرة أثاثها الراقى.

ويعترف مدحت بكفاءتها ويقول:

"أعترف الآن بقدراتك، أنت عكس أخوك اللى كلامه أكثر من عمله.

" وتعترض مرفت على هذه الملاحظة، وتلومه لاتجاهه للتدخل فى شئون حسين، ويدور مدحت الجالس إلى مكتبه نصف دورة، فنراه فى لقطة جانبية قريبة، ويقول:

"أنا أعتبر حسين زى أخويا"، ولكن هذه الزاوية تشير إلى التباس نواياه، تقول مرفت:

"هو مرتاح من وضعه" .

– "ولكن زوجته مش مرتاحة" يجيب مدحت .

– "مش مهم. هى ما تستحقوش"

ويسألها مدحت عن سبب زواج حسين من زينب، ويعرف أنه يحبها، وأنه ضحى بالأرض التى ورثها عن والده ليتمكن من إسكانها فى الشقة الحالية، ومن الواضح أن العلاقة بين حسين وزينب تقوم على القطبية الحب/المصلحة، ونلاحظ كذلك تكرار الإشارة إلى حسين فى كل أحاديث مدحت، مما يشير إلى افتراض وجود تعارض مصالح كامن بين الشخصيتين.

تستقبل زينب فى الشقة صاحبة عمارة مجاورة ترجوها أن تتدخل لإقناع حسين بإعطاء درس خصوصى لابنها الذى ترجو أن يحصل على تقديرات عالية فى الثانوية العامة، وتبلغ زينب حسين الذى يقرأ جريدة فى غرفته بوجود السيدة، وترجوه فقط أن يساعدها. ويرن جرس التليفون وترد زينب على والدتها. ثم نرى حسين يقود السيدة إلى الباب وتبدو راضية، وتقطع زينب المكالمة مع والدتها، وتندفع نحو حسين لتعرف نتيجة المقابلة، فيقول لها إنه قبل طلب السيدة لإرضاء زينب، فتحتضنه تعبيراً عن فرحها. وهذه هى الحركة الوحيدة المعبرة عن التفاهم بينهما منذ بداية القصة. فالصراع بينهما مستمر على أساس نقص الموارد المالية، وتشجع زينب حسين على الحصول على مكسب حلال بمجهوده، ولدهشتها يبلغها بأنه سيعطى هذا الدرس

الخصوصى مجانًا. فتلومه لأنه رفض المبلغ الذى كانت ستدفعه هذه السيدة التى تمتلك عددًا من العمارات، وتعبيرًا عن الغضب تقرر ترك المنزل، ويحاول حسين إثناءها، ولكنه يفشل. فقد ازداد عنف الصراع فى العائلة بعد هذا العرض لموارد إضافية، الذى جاء فى أعقاب عرض العمل مع مدحت الذى رفضه حسين، خاصة وطلبات زينب المالية تهدد استقلالية حسين، وتشير إلى قلة موارده بسبب مكانته فى السلم الاجتماعى.

ويصل مدحت ومرفت بالسيارة، ويلاحظ مدحت زينب التى تحمل حقيبة فى نهاية الشارع، وتفسر مرفت الوضع بالانقسام الذى لحق بالعائلة، وتدخل الشقة مع مدحت. ونرى حسين فى لقطة قريبة جالسًا وحده فى الصالة، وظهره متجه نحو الباب، ويبدو وجهه حزينًا ويدخن سيجارة، وهذه الزاوية تؤكد وحدته بعد الانفصال. يلاحظ مدحت حزن حسين، وتسأله مرفت عن سبب شجاره مع زينب، فيقول: "سبب تافه كالمعتاد"، وتسأل مرفت: "الدروس الخصوصية ككل مرة؟"، " فيجيب بالإيجاب، ويؤكد مدحت أن هذا ليس سببًا كافيًا للانفصال، ويبدو مطمئنًا ويطلب من مرفت أن تعيد زينب إلى المنزل، ولكن حسين يتدخل ليوفر على أخته الحرج، فيقترح مدحت أن يتوسط هو لإصلاح ذات البين، ويوافق حسين.

ويتوجه مدحت إلى منزل والدى زينب، وتستقبله والدتها وتسأل عن شخصيته والغرض من الزيارة، ثم تجلسه فى الصالون، ويوجد رجل آخر هناك، وأمامه سخَّان صغير يصنع فوقه القهوة، ويتعارفان. "مدحت سليمان"، ويرد الآخر: "نافع نافع المهلب، مفتش"، ويعبر مدحت عن دهشته: "المهلب؟" يجيب الآخر: "أيوه أنا أفتش كل ما يدخل أو يخرج"، وهكذا نعرف أنه مفتش فى مصلحة الجمارك. ونلاحظ هنا استخدام الأسماء لتحديد الوضع المميز لكل من هاتين الشخصيتين بالنسبة للعلاقات الاقتصادية والهيكلية القائمة فى المجتمع، واستراتيجية كل منهما. فاسم سليمان يحتوى معنى السلم، وتسمية مدحت الذى يعمل لمصلحة شركة متعدية الجنسية بهذا الاسم يوحى بقيام علاقة قائمة على أساس الرأسمالية مع الاقتصاد المصرى فى ظل السياسة الإمبريالية التى طبقتها الولايات المتحدة مع الدولة المصرية منذ يونيو ١٩٧٤، تحت حكم الرئيس نيكسون. وهى السياسة التى تعنى تدعيم مصالحها الاستراتيجية

والاقتصادية، وبقية البلدان الرأسمالية الغربية فى الشرق الأوسط، على أساس اشتراط حل الصراع المصرى الإسرائيلى عن طريق عملية السلام بين الدولتين، فى مقابل التعاون والمعونة الأمريكية، طبقًا لرأى فؤاد مرسى (١٩٨٤)، وجلال أمين (١٩٨٢).

أما اسم "المهلب" فيرتبط بخطف المكاسب غير المشروعة، وتجاوز القوانين التى اشتهر بها بعض موظفى مصلحة الجمارك. وفضلاً عن ذلك، فقد انتشرت فى أوساط بعض الإدارات الحكومية– وخاصة بعد سياسة الانفتاح عام ١٩٧٤ – أساليب الابتزاز للاستحواذ على إيرادات غير قانونية. يكتب إبراهيم العيسوى: "إن سياسة الانفتاح التى أدت للتبعية للسوق الدولى، وخاصة الولايات المتحدة، وكذلك التوسع غير المنظم للقطاع الخاص فى داخل البلاد، مع الانخفاض فى مستوى معيشة الموظفين، دفعت إلى توسع دائرة الفساد لتشمل جميع قطاعات النشاط الاقتصادى، وإلى إضعاف قدرة الدولة على التحكم فى تطبيق القوانين، ونتيجة لذلك، نشأت آليات كثيرة للفساد، منها ابتزاز أجور غير رسمية، والوساطة، وإساءة استخدام السلطة، والغش، والنصب، والتهديد، والتزوير، إلخ ، لتضاف إلى الآليات التقليدية لإدارة الاقتصاد" (العيسوى، ١٩٨٤، ص ٢٤٤).

وفى أثناء المناقشة بين مدحت ونافع، يقدم له الأخير فنجالاً من القهوة، ولكنه يرفضه لطعمه الغريب. ويفهم مدحت من تلميحات نافع أنه أضاف له بعض المخدرات – وهذا الاستخدام للمخدرات المحرمة – بالإضافة لممارساته الفاسدة – تزيد من سوء صورة نافع. وتدخل والدة زينب لتعلن قرب وصولها، وتقترح على نافع الرحيل، وتوصيه بسرعة الإفراج عن معدات صالون لقص شعر السيدات أرسلها ابنها المقيم فى ألمانيا، وتنوى افتتاحه قريبًا. وتصل زينب، وينسحب نافع، ويدل مشروع صالون تزيين الشعر الذى ستفتتحه أم زينب، والممارسات غير القانونية لزوج أختها والتى تهدف لتجميع المال، على التطلعات الرأسمالية للبرجوازية الصغيرة التى تنتمى إليها، وتستمد منها أسلوب تفكيرها. ويلومها مدحت لتركها لمنزلها، ولكن الأم تهزأ بمستوى الحياة الذى يوفره حسين لابنتها، بالمقارنة بما يوفره نافع لابنتها الثانية،

وتوقف زينب المناقشة لأنها تشير لانفصالها عن حسين، فيقترح مدحت الخروج لاستكمال المناقشة فى الخارج، وتؤيد أمها ذلك.

ونرى فى لقطة قريبة، مدحت وزينب جالسين فى مقهى فخم ومتسع، وتعبر زينب عن تقديرها لهذا الاتساع الذى يتباين مع الحيز الضيق لمنزلها والذى يحد من تطلعاتها لمستوى معيشة مرتفع، وتقول لمدحت:

"هذه المرة الأولى فى حياتى أدخل مكانًا مثل هذا.

فأنا قليلة الخروج، وحسين لا يأخذنى إلا لزيارة الأماكن الأثرية والمتاحف."

ويضحك مدحت ويهزأ من حسين، وتخبره زينب أنها اكتشفت بعد الزواج، أن حسين ليس الرجل المناسب لها، وأنها حاولت تغييره ولكنها فشلت فى ذلك، ويسألها مدحت:

"إيه نوع الرجل اللى يناسبك؟".

" فتتردد قليلاً ثم تقول:

"رجل بعكس حسين تمامًا".

ونراهما فى صورة مقابل صورة يتبادلان نظرات ذات مغزى، ثم نرى فى لقطة كبيرة، نظرة مدحت الفاهمة، فقد فهم من إجابتها أنها تعنى أنه هو الرجل الذى يناسبها.

وتتبع ذلك لقطة كبيرة ليد تقفل كراسة مما يستخدمه التلاميذ لكتابة الواجب المدرسى، ثم تأتى فوقها لقطة قريبة، تبين حسين وهو يسند رأسه إلى يده دليلاً على الإرهاق، وتلحق به مرفت وهى تلبس قميص النوم، وتنصحه بعدم السهر حتى يتمكن من العمل فى اليوم التالى. ويؤكد لها أنه لا يشعر بالنعاس، فقد أقلقه غياب زينب. وتنصحه مرفت بقراءة شىء من القرآن، وتقوده إلى غرفته. ويتحدثان عن الحنين للماضى، لأيام الطفولة، وحياتهما البسيطة فى بيت والديهما المتواضع حيث كان الأمن والسلام سائدين، بعكس الوضع الحالى المضطرب، ويقول حسين:

"أحيانًا أشعر أنى مش قادر أكمل، عاوز أعمل حاجة بس مش عارف إيه."

ويلاحظ أن الوقت متأخر، ويقول: "مدحت مش حيقدر يرجع زينب."

ونلاحظ فى هذين المشهدين الأخيرين، أن تقدير زينب السلبى لحياتها الزوجية، يقابله تقدير لا يقل عنه سلبية من جانب حسين ومرفت لحاضرهما الذى تمزقه الصراعات الناتجة عن حالة فقدان الأمن الاقتصادى السائدة، وتطور الأحداث حتى هذه المرحلة المعقدة، يوحى بقرب حدوث تغيير وانقلاب فى الموقف.

وفى لقطة متوسطة، نرى زينب ومدحت فى سيارة الأخير، وهى تشكره على هذه السهرة الجميلة، وتؤكد أن هذه هى نوعية الحياة التى تطمح إليها، ويؤكد لها مدحت أنه تحت تصرفها. وتغادر السيارة وتدخل منزل والديها، ونرى مدحت فى لقطة قريبة، يراقبها بنظرة متآمرة قبل أن يدير مفتاح السيارة.

فى لقطة قريبة، نرى زينب فى غرفتها، ووجهها يشع بالبهجة ، وعيناها حالمتان، وتدخل والدتها وتقول:

"طمنينى، كله تمام؟".

فتجيبها بالإيجاب، فتقول:

"اسمعى نصيحتى يا بنتى، راجل زى مدحت هو اللى ينفعك."

وهكذا فالأم تشجع ابنتها على إقامة علاقة مع مدحت. وإذا كان محيط زينب كما بينا من قبل، تحكمه التطلعات الرأسمالية للبرجوازية الصغيرة، فإنه من الواضح كذلك، أن الأم المفروض أن تعبر عن مؤسسة الأسرة التى تنظم التصرفات الشخصية، ليس لديها أى حس أخلاقى بالمرة. وتعميم التعفن فى المجتمع بسبب شيوع الفساد والجرى وراء المال، مع غياب الشعور الأخلاقى، يجعل زينب تتجاوب مع أى إغراء بتحقيق أحلامها فى الارتقاء الاجتماعى.

ومدحت الذى أحس باتجاهات زينب، يدمجها فى استراتيجيته لتحطيم مقاومة حسين للتعاون معه فى مشروعه الاقتصادى، ولقبول قيم الربح، وتراكم رأس المال، التى يحاول إكسابها الرشاد العقلانى.

فى لقطة كبيرة، نرى جرس المدرسة التى يعمل بها حسين، وهذه اللقطة توحى بالحذر، وحسين ينضم لمدحت الذى ينتظره فى سيارته عند باب الخروج من المدرسة، ويسأله:

"عملت إيه؟".

فيجيب:

"حاولت إقناع زينب، ولكنها عنيدة ولا تريد الرجوع لبيتها.

عليك أن تفهمها يا حسين، إنها تريد أن تعيش كبقية النساء."

- "وماذا علىَّ أن أعمل، أسرق مثلاً؟"، يقول حسين فى ثورة.

- "لا. حاول أن تتصرف زى الباقين، النساء كده، يجب محاولة إرضاء رغباتهم بأى ثمن، من جهتى حاحاول مرة ثانية أصلحها معك."

ويحاول مدحت الاستفادة من طلبات زينب لبث الشك لدى حسين فى ذاته، وفقدان الثقة فى المبادئ التى يقاوم من أجلها، والتى تحكم تصرفاته. وهو يتهمه بأنه السبب فى عدم رضاء زوجته، وفى اتهامها له، وذلك بهدف دفعه للشعور بالعجز، وعدم القدرة على أداء وظيفته فى المجتمع، وبالنسبة للمصلحة العامة. وكما يقول علم النفس الاجتماعى، فإن الشخص الذى يشعر بأنه مذنب، يفقد فى الوقت نفسه كفاءته، وقدرته على النضال.

ومن الناحية الأخرى، يتابع مدحت استراتيجيته لتحطيم مقاومة حسين، بتعزيز احتياجات زينب ومطالبتها بالصعود الاجتماعى. فنراه فى لقطة قريبة، فى منزل والدى زينب، وهو يعرض ثوباً جميلاً للسهرة ، يقدمه لها، كما يقدم لوالدتها حلية من الذهب فتقبلها منه، وتمتدح ذوق ثوب السهرة. ويقترح مدحت على زينب أن تلبس ثوب السهرة حتى يخرجا معًا للسهر بالخارج، وهو يعرض بذلك كرمه، ورخاءه المالى ليكتسب رضاء الأم، ويتملك زينب، وهدفه تفكيك الأسرة، وتحطيم الحائط الأسرى الذى يستند إليه

حسين ويمنحه الأمن العاطفى الاجتماعى والاستقلالية التى تدعم مقاومته لمشروعات مدحت ذات المصالح الخاصة.

وفى لقطة كبيرة، نرى أزواجًا يرقصون فى صالة ملهى ليلى، وزينب ومدحت جالسان إلى طاولة، ويقترح عليها أن يرقصا، ولكنها تعترف أنها لا تعرف خطوات الرقصة، فيقترح عليها أن يعلمها الخطوات. ونراهما فى لقطة قريبة فى حلبة الرقص، ويقول:

"استرخى واتركينى أقود خطواتك".

ويلاحظ رشاقة خطواتها، ويطلب منها أن تقترب منه أكثر فتوافق. والرقص ينهى أساس العلاقة السابقة بينهما، والمعايير الأخلاقية التى تنظمها.

وفى خلال رحلة العودة، تسند زينب رأسها إلى كتف مدحت، وتقول:

"تعرف، أنا نادمة على الماضى كله".

فيجيب: "ولكن حسين بيحبك."

- "أرجوك ما تضيعش الليلة الجميلة".

- "أمال اتجوزتيه ليه؟".

- "مش عارفه".

- "لازم أغراك بشهاداته ونجاحه فى دروسه أيامها".

والمناقشة تسير فى نفس اتجاه التفريق الذى تابعناه فى المشهد السابق، فبالإضافة لرفع تطلعات زينب، يبث فيها مشاعر سلبية مثل الندم وخيبة الأمل فى علاقتها بزوجها. وفضلاً عن ذلك، فإن التقليل من قيمة نجاح حسين، لأنه فى رأى مدحت، غير مرتبط بالرفاهية الاقتصادية، يكشف تعارض المصالح الكامن فى أساس علاقتهما.

وفضلاً عن ذلك، فإن عملية التفريق الداخلة فى استراتيجية مدحت لتحطيم مقاومة حسين تتضمن عملية تلاعب. فتدخله فى الصراع بين الزوجين، يدفع زينب إلى نقل مصلحتها نحو هدف جديد غير الذى كانت تنظر إليه قبل تدخله، ولا يهم إن كان ذلك يخدم المصالح الحقيقية لزينب أم لا. يقول فيليب برود: "العنصر الأول فى هذه العلاقة التأثيرية الخاصة، هى أن المتلاعَب به يجهل الفعل الذى قام به المتلاعِب، والذى جعله يفعل شيئًا لم يكن ليفعله فى الأصل (...) والتلاعب هو فى الواقع الشكل الوحيد من التأثير الذى لا يمكن مقاومته بشكل صريح" (برود، ١٩٨٥، ص ٣٥٣). وفى الواقع، فإن عدم معرفة المتلاعَب به بنوايا الشخص المتلاعِب، يجعل من المستحيل عليه رفض تدخله.

وتتأكد نتائج هذا التلاعب فى المشهد التالى، حيث نرى مدحت فى لقطة متوسطة، جالسًا إلى مكتبه يتناقش فى التليفون مع حسين الذى يسأله عن نتائج وساطته مع زينب. وتدخل زينب فى هذه اللحظة، ويشير إليها بألا تتكلم، ويؤكد لحسين أن زينب ترفض بعناد العودة إلى المنزل، وأنه يتابع مساعيه معها، وفى نهاية الحديث، يقول مدحت لزينب:

"حسين سيجن بسببك، مش ممكن تعملى مجهود أكثر؟" .

- "عاوزنى أمشى؟"، ترد بحدة

- "بالعكس، أنا مشتاق لك"

وتعتقد أنه يصدها، ولكنه يؤكد لها شعوره نحوها، فتقول: "كنت رايقة لما وصلت هنا، والآن متضايقة." وبهذا تؤكد رفضها لإثارة موضوع انفصالها عن حسين. ويقدم لها مدحت كأسًا من الويسكى لتسترخى. ويدخل عامل فى الغرفة ليعلن انصرافه، فيطلب منه الحضور مبكرًا فى الغد لإكمال بقية الغرف، وتبدى زينب إعجابها بالذوق الرفيع فى تأثيث المكتب، ويؤكد مدحت على كفاءة مرفت وذوقها فى ديكور المكتب، ويسألها لماذا لم تزين شقتها، فتجيب بأن الديكور يكلف نقودًا، وبإثارة موضوع نقص الموارد يقوى اختلاف المصالح بين الزوجين. ويقول لزينب إنه قبل دخولها، كان

على وشك الاستلقاء للراحة على أريكة مواجهة للمكتب، فتسأله وهى تتجه نحو الأريكة التى جلس عليها: "بترتاح هنا؟" فيجيب: "أيوه، مرفت ما نسيتش توفر لى أسباب الراحة" فتعبر عن غيرتها من مرفت. فيطمئنها مؤكداً أنه يفضلها هى، يقبلها وتتركه يلاطفها، ثم يمارسان الجنس معًا، ونراها فى لقطة قريبة، ممددة على الأريكة وكتفاها عاريتان، ومدحت جالس إلى جانبها ونصفه العلوى عارٍ، وتقول:

"حاطلب الطلاق"، فيسأل : "ليه؟".

– "لسه بتسألنى ليه؟" باستغراب

– "لازم ترجعى بيتك، ومن غير تأخير" يقولها بلهجة حاسمة.

ويمكننا الآن التعرف على أهداف استراتيجية مدحت لتحطيم استقرار حسين، وهى ثلاثة: تعزيز مطالب زينب بالارتقاء الاجتماعى، وبذر بذور الشك لدى حسين فى نفسه، وفى ثقته فى القيم التى يناضل من أجلها، وفى قيمة عمله ذى النفع العام، وأخيراً إبراز الخلاف بين الزوجين بتلويث زينب أخلاقياً.

وبعد هذه العلاقة الحميمة، يأخذ مدحت زينب إلى منزلها، وتستقبلهما مرفت، وتبلغ حسين بعودة زينب، ونرى هذا الأخير فى لقطة متوسطة يعطى درسًا خصوصياً لبعض الطلبة، فيقطع الدرس، وينصرف الطلبة، ويندفع نحو زينب معبراً عن فرحه بعودتها، وتدخل هى إلى غرفتها، ويسأل مدحت:

"إيه رأيك؟".

فيجيبه حسين: "كنت متأكد أنك جدع، وأنه يمكننى الاعتماد عليك".

ويقترح مدحت عليه أن يذهب لزوجته فى غرفتها، وينفذ حسين ذلك، ويقف مدحت وحده ويقول: "إجرى يا حسين إجرى." وهو يهزأ بذلك من اندفاع حسين الذى يتلاعب بحياته الخاصة بالتقرب من زوجته.

وفى غرفتهما، يعاتب حسين زينب برقة على غيابها الطويل، ويقول:

"عندى مفاجأة حتبسطك.

" ويمسك بصندوق فى الدولاب ويخرج منه رزمة كبيرة من الأوراق المالية يعطيها لزينب لتشترى بها ما تحتاجه، ويقول:

"كنت مغفلاً، لم أكن أظن أن الدروس الخصوصية يمكن أن تدر دخلاً كهذا".

وتدل كلماته على أنه تخلى عن تحفظه على القيم التى تمجد الجرى وراء الثروة. ومن المهم أن نلاحظ أن مدحت يؤكد على تطبيق هذه القيم التى تتمشى مع مصالحه الشخصية. ولكن زينب تبقى تحت تأثير علاقتها مع مدحت، فنرى فى لقطة كبيرة، وجهها الذى يعبر عن الحزن والأسف فى نظرتها. وتسأل حسين إن كان مدحت قد انصرف، فيقول إنه يجلس فى الشرفة مع مرفت، ويعترف لها بأنه يتمنى أن يتزوج مدحت من مرفت، وهذه الأمنية، تشير إلى أن مدحت المتحرك والواثق من نفسه، قد تمكن لا من التلاعب بزينب ، وتملكها وحسب، وإنما قد صار الممثل الشرعى لمصالح المجموعة عندما تدخل لفض الصراع داخلها.

مرفت ومدحت جالسان فى الشرفة يتناقشان، ويقول مدحت:

" اللى بيعمله حسين دلوقت هو اللى كان لازم يعمله من زمان، أنا متأكد إنه ابتدأ يتغير".

- تجيب مرفت:

"تقصد الدروس الخصوصية، أنا متأكدة إنه بيعمل كده لإرضاء زينب."

- "أنت مش موافقة على اللى بيعمله؟".

- "أنا أعترض على أى شخص يغير موقفه بعمل شىء هو غير راضٍ عنه من أجل المال، المال وسيلة مش هدف."

ويشعر مدحت بالحرج وينسحب، ويطلب منها أن تمر على مكتبه فى اليوم التالى لتعرض عليه عينات أقمشة الستائر.

ومدحت شخص بدون مرجعية اجتماعية أو أخلاقية، وهدفه الوحيد المحافظة على ذاته، فهو لا يهتم بأى شىء غير مشروع شركته. وفضلاً عن ذلك، فقد انضم إلى مجموعة الاستقطابات بينه وبين حسين؛ وهى أجنبى/وطنى، وتحقيق المصلحة الخاصة/تحقيق المصلحة العامة، التى أشرنا إليها فيما سلف، علاقة جديدة هى خارجى/داخلى، ففى الواقع، تمكن مدحت الذى يحتفظ بعلاقة خارجية مع مجموعة حسين، من إعادة ترتيب الحياة داخل المجموعة اقتصاديًا واجتماعيًا. فبتوسطه لإعادة الوئام داخل المجموعة، جمد فاعلية قيم حسين بزيادة الفوضى فى المجموعة، ورفع مستوى حاجات زينب الأنانية. ولا يعنى فرض سلطة مدحت المباشرة على حسين أن الأخير سيمتثل بالضرورة لرغباته، أو توقعاته، فالأمر ببساطة هو أن حسين يقوم بما لم يكن ليقوم به دون تدخل مدحت، أى قيامه بإعطاء دروس خصوصية. فهنا تواجهنا إشكالية "الآثار المنحرفة أو الجانبية"، أى النتائج غير المتوقعة لتنفيذ سياسة السيطرة، ويمكن أن نفترض - فى هذا المجال - أن صراع المصالح بين بنائين اقتصاديين لهما علاقات اقتصادية اجتماعية مع المجتمع - البناء الاشتراكى المنشغل بإدارة المصالح الوطنية الجماعية، والبناء الرأسمالى الذى لا يهتم إلا بتراكم رأس المال - والذى يظهر على شكل تصرف كل من حسين ومدحت بالنسبة للمجتمع، لا يصل إلى وعى حسين.

يؤكد ستيفين لوكس - وهو يتجه للالتقاء مع نظريات جرامشى بشأن السيطرة - كيف أن أسوأ أشكال السيطرة يكمن بالضبط لا فى منع صراع المصالح من اتخاذ أشكال ملموسة فقط، بل فى التسلل إلى وعى المسيطَر عليهم، يقول: "أليس أعلى أشكال علاقة السيطرة هو النجاح فى تحوير تطلعات أو رغبات الأفراد بشكل يلغى وجود الصراع على الإطلاق، ويحل محله "وفاق" مصنوع، كما يقول بورديه، بالعنف الرمزى؟" (لوكس، ١٩٨٢، ص ٢٤). وهذا الوفاق المفروض عن طريق

عملية التكيف الاجتماعى، يلغى صراع المصالح (الحقيقى) لحساب تعبيرات اجتماعية تعمل على تعزيز فكرة أن المجتمع، فى سياق معين، يقيِّم بشكل عالٍ تراكم رأس المال.

وفضلاً عن ذلك، فوفقًا للعلاقة خارجى/داخلى، فإن انحلال زينب أخلاقيًا لا يمكن إلا أن يؤدى إلى تدهور العلاقة بين الزوجين. فنرى زينب وحسين فى السرير فى لقطة مقربة، ويحاول الاتصال بها جنسيًا. وتظهر لقطة فلاش باك للاتصال الجنسى بينها وبين مدحت فى المكتب، فترفض ملاطفات زوجها. وتذكرها لهذه العلاقة الحميمة مع مدحت يعنى أنها ما زالت متمسكة بحلم الارتقاء الاجتماعى الذى لا يحققه إلا هو بالنظر لموارده المالية الكبيرة، وأنها على استعداد للتضحية بعائلتها التى تحد من هذا التطلع.

وفى اليوم التالى تكلم مدحت تليفونياً فى مكتبه، ويقول:

"أيوه يا حبيبتى، اشتقت لك قوى".

وتقول:

"ما تعرفش قد إيه تعبت البارحة، وكله بسببك. حافوت عليك فى المكتب".

ويرن جرس الباب فى مكتب مدحت، ونراه فى لقطة متوسطة يسرع نحو الباب، ويضع صديرًا بسرعة فوق قميصه غير المرتب. وينظر من العين السحرية فيرى مرفت. فيعود بسرعة للمكتب ويشير إلى زينب بالاختباء، وتدخل إلى الحمام، تلاحظ مرفت ارتباك مدحت وتسأل: "كنت نائم؟" فيجيب بالإيجاب، وتعرض عليه عينات الستائر ويختار واحدة، وتتجه مرفت إلى الحمام لتأخذ مقاس الستارة، فيمنعها مدحت بحجة أن لديه شيئًا سيعطيه لها، ويقودها للمكتب حيث يخرج ظرفًا ، به مبلغ من المال من أحد الأدراج. وترفض تقاضى أجر عن خدماتها، وتؤكد أنها قامت بالعمل هدية تعبر عن الصداقة. ثم تنصرف، ونرى فى لقطة مقربة، مدحت يسند رأسه لباب الخروج، بما يوحى بسخطه من تصرفه السيئ فى مواجهة الموقف النبيل لمرفت. تنضم زينب له

وتلاحظ اضطرابه، وتقترح عليه استئجار مكان آخر يمكن أن يلتقيا فيه بعيداً عن المكتب. ويوافق. ويمكن أن نلاحظ هنا، أن مكتب مدحت – بوصفه هيكلاً اقتصادياً فى خدمة مصالح شركة متعدية الجنسية – يجمع بين المكان العام والخاص، يعبر عن صيغة مكررة للتعارض خارجى/داخلى الذى يعبر – بصفة عامة – عن علاقة مدحت بالمجموعة العائلية لحسين.

نرى مرفت فى لقطة مقربة، تقرأ اسمها على رأس قائمة بأسماء الطلبة على لوحة، وتنضم إلى مدحت الذى ينتظرها عند باب الكلية، ويسألها: "إيه التقدير؟" فتجيب: "امتياز." فيهنئها على النتيجة الباهرة فى امتحان التخرج، ويقترح عليها العمل معه. وتسأل مرفت:

"ليه بتلح علىَّ أن أعمل معك؟" .

فيجيب:

"لأنى مش مستعد أشتغل مع أى حد" .

ويدير ظهره لمرفت، ونراه فى صورة مقابلة بما يوحى بشعوره بالعزلة، ويقول كمن يحدث نفسه:

"ليه مش عاوزة تساعدينى؟ ، أنا بأحبكم وأثق فيكم، ولما رجعت من أوروبا ما حاولتش أتصل بعيلتى، ودورت عليكم الأول."

– "إحنا ما بنبعدش عنك، بس طريقتك فى التفكير تضايقنى شوية."

وهى تشير بذلك إلى جريه الدائم وراء رأس المال والربح.

– "أنا مستعد أتغير وأبقى شخصاً آخر."

– "ليه؟" .

– "لأنى محتاج لك."

وتقبل عرضه بالعمل مؤكدة قدرته على الإقناع، ومن المهم أن نلاحظ فى هذا المشهد شعور مدحت بالعزلة وعدم الأمان، وخوفه على مشروعه الاقتصادى ، ومحاولة حمايته بالتوفيق بينه وبين مصالح المجموعة التى ارتبط بها بالصداقة، وهى حقيقة تؤكد علاقات صراع المصالح الكامن.

ومع ذلك، فمن صديق غير مأمون، يتحول مدحت إلى عدو حقيقى، وعنصر حافز على النهاية المأساوية. تذهب زينب إلى مكان اللقاء الجديد، وهو عائمة على النيل. ونرى مدحت فى لقطة مقربة، ويلبس بيجاما، ويقول: "يجب أن تفهمى أنه ما فيش شىء بينى وبين مرفت. وفى صورة مقابلة نرى زينب بملابس خفيفة جالسة فوق السرير، وتسأل: "ليه بتشتغل معاك؟" فيجيب: "شغلها معايا يغطى العلاقة اللى بيننا." وتشكو زينب من العلاقة الهامشية بينهما، فهما لا يتقابلان إلا نهاراً وفى المكان المغلق. ويضاف لهذا جو المركب الذى يوحى بالعلاقة الخارجية، التى يمثلها مدحت بالنسبة لمصالح مجموعة حسين وارتباطاتها. يرن جرس التليفون ومدحت يرد، والمتحدث مرفت، ونراها فى لقطة متوسطة فى مكتب مدحت ومعها شخصان. وتلوم مدحت لغيابه وتذكره بأن الضيفين ينتظرانه لعقد اتفاق، ويؤكد لها أنه سيعود فوراً. وتلومه زينب على استعجاله فى الذهاب وتقول: "اشتقت لمرفت، وتجرى لمقابلتها" ،فيجيب: "دا شغل مش تسلية." وتنفجر زينب غاضبة وتقول إنه لا بد من حل سريع للوضع الهامشى لعلاقتهما، فيسأل: "ممكن تشرحى لى عايزة إيه؟"

رداً على هذا السؤال، نرى زينب فى لقطة مقربة، وهى تنطق كلمة "الطلاق"، ثم تتسع اللقطة ونرى حسين يحاول تهدئة الموقف، ويرجوها تأجيل النقاش لحين انصراف الطلاب الذين يعطيهم الدرس الخصوصى، فتجيب بأنها ترفض منزله الذى حوله إلى مدرسة، فيذكرها بأنه فعل ذلك بناءً على طلبها، ورغبتها فى جمع المال. ترد بأن مبادرته لم تعد تهمها، وأنها تطلب الطلاق للزواج من رجل آخر تحبه، ويزداد الصراع عنفًا بعد هذا الإعلان الخطير، ونرى حسين فى لقطة مقربة يهاجم زينب، ويسألها فى غضب: "مين الراجل دا؟" فتجيب: "شىء ما يخصكش، لازم تطلقنى ديلوقت حالاً" .

ويثور حسين لأنها جعلته يتخلى عن مبادئه، في الوقت الذي تخونه، فيقرر قطع العلاقة، ويهاجم زينب بالصفعات ويطردها من المنزل. ونراها في لقطة متعمقة تنزل سلم العمارة بسرعة، ويقول: "باحذرك إني مش حاطلق، وما ترجعيش هنا." كذلك يصرف طلاب الدرس الخصوصي المتجمعين على باب الشقة، ويعلن أنه لن يعطي دروسًا خصوصية بعد الآن. ويؤدي عنف الأحداث إلى الانقطاع عن الماضي، والعودة لمبادئ السلوك المبنية على الشعور بالمسئولية، والإخلاص للرسالة الجماعية التي يقدسها حسين، كما يفرق بين هذه المبادئ وبين الجري وراء الثروة، وجمع المال، التي تحكم المبادرات والمصالح الخاصة.

ومن المهم أن نلاحظ أن هذا المشهد عبر عن الاتجاه المركزي للفيلم، وهو التحضير للتغيير الثوري لقلب سيطرة البنى الاقتصادية الرأسمالية التي تؤدي إلى ارتباكات ضارة بنظام المجتمع، وبتنمية الاقتصاد الوطني. وهذا التغيير يمكن أن يحدث عن طريق حركة مزدوجة، فمن جهة، خلخلة الرؤية الاستراتيجية الاقتصادية الرأسمالية كحل للمشاكل الاقتصادية الفردية و/أو الجماعية والتي يروج لها النظام السياسي، ومن جهة أخرى، ظهور التناقض، أو تناقض المصالح، حيث يظهر الشر والعنف في الصورة المشوهة.

لاحظنا من قبل عند متابعة الأحداث، أن نجاح مشروع شركة مدحت يتفق مع اضطراب أحوال الزوجين حسين/زينب، ونجد هذا الاتفاق يتكرر مرة أخرى. فبعد الخلاف الذي أدى لانفصال الزوجين، نجد مدحت يحتفل بنجاح مشروعه في حفل يضم عددًا من الضيوف، ففي لقطة متوسطة، نرى مدحت مع أحد رجال الأعمال الذي يهنئه بنجاح وتوسع مشروعاته، ويقول:

"أنا معجب بنشاطك، وآفاقك الواسعة، وما حققته من نتائج في السوق." فيجيبه مدحت:

– "في نيتي التوسع أكثر، وفتح فروع في جميع المحافظات".

- "عليك أن تهتم بصورتك ومظهرك، صحيح أن الزواج ليس متعة، ولكنه مهم لرجال الأعمال من أمثالنا."

وتتلو هذا الكلام صورة مقربة لمرفت بملابس أنيقة، وهى تمر بين المدعوين وتهتم براحتهم. وفى صورة مقابلة نرى مدحت ينظر لمرفت نظرة حالمة، ويبدو واضحًا أنها تمثل بالنسبة له الشريك المثالى، حيث تنطبق صفاتها على مشروعاته ومصالحه، ويضيف رجل الأعمال:

"إن الزواج يعطى رجل الأعمال الأمن والاتزان، حيث يمكن أن يدعى إلى الحفلات مع شريكته، وأن يدعوا هما أيضًا الآخرين، وبهذه الوسيلة ينهى الصفقات."

ومرة أخرى نرى لقطة مقربة لمرفت، بما يشير إلى أن مدحت يخطط للزواج منها. ويوصلها إلى منزلها فى السيارة، وفى طريقهما يعترف لها بأنها جلبت له الحظ السعيد، وأنه كان على حق عندما طلب منها العمل معه، حيث إن تعاونها ساعد على تقدم أعماله. وتقول له مرفت إنها ترددت أولاً فى العمل معه بسبب تصرفاته السابقة، ومحاولاته للغزل. ويؤكد لها أنه قد تغير.

من الواضح أنه بعكس التقارب بين زينب ومدحت القائم على الرغبة الدفينة فى الربح والخسة، فإن التقارب بين مدحت ومرفت يقوم على نوع من التعاقد، فكل منهما يحدد ذاته على أساس الكفاءة. ومع ذلك يجب ألا ننسى التركيب الملتبس لمدحت، فهو يحتاج من أجل نجاح تطلعاته إلى بناء شبكة مكاتبه ، التى يتحدث عنها، لتدمير وحدة مجموعة حسين، وقد أغوى زوجة حسين، ودفعه إلى التصرف بشكل يخالف ما يريده، وهو يحاول الآن الاستحواذ على شقيقته. وعلاقته الخارجية بالنسبة لوحدة هذه المجموعة تعبر عن العلاقة بين البناء الاقتصادى الذى يمثله، وهو الشركة متعدية الجنسية، مع الدولة، حيث تتعارض المصالح الخاصة لها مع المصالح العامة، ومع تنمية الاقتصاد الوطنى.

وعند العودة إلى المنزل، تجد مرفت التى يصاحبها مدحت، حسين جالسًا فى الظلام، فتوقد النور، ونرى فى لقطة مقربة، حسين مكومًا فى مقعد، والحزن بادٍ على وجهه، فتسأله:

"هل تشاجرت مرة أخرى مع زينب؟" فيجيب:

- "أيوه، ولكنى طردتها من المنزل المرة دى، ومش حترجع ثانى."

- يقول مدحت:

"بتشكى من إيه تانى؟ ، وأنت نفذت اللى كانت عايزاه، الستات دول حاجة غريبة."

- "طلبت الطلاق علشان تتزوج واحد بتحبه".

- ونرى وجه مدحت المندهش فى لقطة كبيرة، ويقول: "قالت مين الراجل دا؟".

ويجيب حسين بالنفى، وتدين مرفت تصرف زينب، وتحاول إقناع حسين بتركها بسبب عقمها، ولكنه يؤكد أنه لن يمنحها الطلاق، لا لأنه يحبها، ولكن ليعلمها كيفية التصرف، ويعرقل خططها، ويدمر حياتها كما هددت حياته، وهذا يفسر رغبته فى الانتقام. إن الجرى المحموم وراء جمع المال الذى يميز زينب وكذلك مدحت، هو العلامة على التدهور المتزايد فى المجتمع، والضلال الذى يجب وقفه بكل قوة.

وعند عودة مدحت إلى العائمة، يجد زينب هناك، فيلومها لأنها أبلغت حسين بأنها تحب رجلاً آخر لأن هذا يسىء إلى الوضع، وتؤكد له أنها ستلجأ لكل الوسائل للحصول على الطلاق.

نافع زوج شقيقة زينب يزور حسين الذى يستقبله ويجلسه فى حجرة الاستقبال. ويقول نافع:

"مررت عليك فى المدرسة فوجدتها مغلقة، أنتم بطلتم التعليم ولاّ إيه؟".

- "لا دى إجازة نصف السنة."

- "عرفت أن زينب طالبة الطلاق فجئت."

ويقدم له سيجارة يرفضها حسين لعلمه بتعاطيه المخدرات.

ويقترح نافع عليه الطلاق قائلاً إن زينب من عائلة فقيرة، وأنه يستحق الزواج من امرأة من عائلة غنية حتى يعيش فى بحبوحة، ويضرب مثلاً بصديق من عائلة فقيرة استطاع أن يغرى سيدة تملك عمارات ويتزوجها، وهكذا كون ثروة كبيرة. ويحاول حسين وقف نافع، ولكن هذا الأخير يستمر فى محاولة إقناعه، ويقترح تزويج حسين من سيدة تملك حضانة أو مدرسة مادام مرتبطًا بمهنة التعليم، وينهى حسين هذه الاقتراحات بإعلان أنه لن يطلق، فيقول نافع:

"زينب تحب رجلاً غنيًا وما دمت غير قادر على توفير احتياجاتها، فامنحها الطلاق."

يرد حسين:

"كانت تعرف وضعى قبل الزواج وقبلته."

- "الأوضاع تغيرت، لو كنت أعيش من مرتبى فقط لكنت اضطررت للطلاق منذ زمن طويل، ولكننى أتصرف. والنقود التى أحصل عليها من التهريب، والغش فى الجمارك تمكننى من تدبير احتياجات أبنائى."

ويثور حسين على لا أخلاقياته ، ويتهمه بالفساد، ويتعمق الخلاف بينهما، ويتهمه نافع بأنه من الشيوعيين الذين يعلمون الشباب الأفكار الخاطئة، ويدفعونهم إلى الفوضى. وكآخر محاولة، يقترح نافع أن يدفع لحسين كل ما أنفقه على زينب خلال حياتهما الزوجية ، نوع من التعويض، وهنا يغضب حسين بشدة ويطرده بعنف. ويكرر نافع اتهامه بتمسكه بالأفكار اليسارية.

وهكذا فالتعارض بين هاتين الشخصيتين واضح تمامًا، فنافع يتميز بالجرأة فى الربح الحرام، ومحاولة إغراء الآخرين وإفسادهم بالمال. وفى المقابل يعارض حسين فقدان الأخلاق والفساد الذى يضر بمصالح المجتمع، وهو يبرز أن المال يتدخل فى العلاقات الاجتماعية ويفسدها، وهكذا فأخلاقياته ترتبط بأفكار اليسار التى ترفض سيطرة رأس المال، واللامساواة الاجتماعية الناتجة عن الاختلافات الاقتصادية

الراجعة لإساءة توزيع الثروة، ومن جهة أخرى، فرفض حسين الموافقة على الطلاق، يقلب الأوضاع بين من كان خاضعاً للابتزاز فاتخذ موقفاً فاعلاً، وبين من كان يملك سيطرة اقتصادية كانت أو معنوية، ففقدت تأثيرها.

ونرى زينب ونافع فى لقطة متوسطة، يصعدان سلماً بسرعة ونافع يقول:

"أسرعى علينا أن نلحق بالمحامى."

ويلحقان به خارجاً من قاعة المحكمة، ويسأله نافع:

"الحكم صدر؟"

فيجيب: "أيوه صدر، برفض الطلاق لعدم كفاية الأسباب."

ويشير المحامى إلى القاضى الذى يخرج من قاعة المحكمة، ويجرى نافع نحو القاضى، ويقدم له بطاقته المهنية ويقول: "أنا مأمور فى الجمرك، ويمكننى الإفراج عن بضائع الاستهلاك الخاصة بك والمحجوزة فى الجمارك".

" ويفهم القاضى أنها محاولة لرشوته، فيؤنبه بعنف ويلقى ببطاقته إلى الأرض باحتقار. وهنا يتهمه نافع بأنه شيوعى، ومن الواضح إذن، أنه فى السياق التاريخى لسنوات السبعينيات، فإن الأشخاص الذين يدافعون عن مبادئ الشعور بالمسئولية نحو الآخرين، وعن رسالة الجماعة، وعن الاستقامة المهنية ورفض إغراءات الفساد والسرقة، هم ممن يتمسكون بأفكار اليسار، كما رأينا فى حالة حسين والقاضى.

ونرى فى لقطة متوسطة زينب ومدحت فى العائمة وهو يواجهها بفشلها قائلاً: "أنذرتك بأن قضية طلاقك لن تنجح".

فتجيب بحزم:

"سأحاول مرة أخرى".

فيقول: "أنا أعرف حسين من أيام الدراسة، دا عنيد جدا ويعمل أى شىء للوصول إلى غرضه. هو عايز يدمرك، وحيعند معاك للآخر."

وتقترح زينب الهجرة للخروج من المأزق، فيدير لها ظهره، ونراه معزولاً عنها في صورة مقابلة بما يشير لاعتراضه، ويقول:

"ومستقبلى، ومشروعاتى الجاية، والصفقات اللى رتبتها فى البلد، أعمل فيها إيه؟ ونسيت إنك متزوجة، وحسب القانون ما تقدريش تخرجى من البلاد من غير موافقة جوزك؟" كذلك يؤكد على تعقيد الموقف بسبب علاقتهما الهامشية التى تضطرهما للاختباء فى العائمة، وعدم الظهور فى المجتمع، وتسند زينب رأسها إلى ظهره وتؤكد له أنها تحبه، وأنها مستعدة لعمل أى شىء للاحتفاظ به، ويعلن مدحت أنه سيذهب إلى بورسعيد فى مأمورية ومعه مرفت، وأنه سيفكر فى أثناء الرحلة فى حل للمشكلة. وتثير الإشارة لمرفت غيرة زينب وغضبها، فيشجب مدحت تصرفها بشدة. وإثارة مدحت لموضوع فشل قضية الطلاق، ومنظر العائمة التى تحد من الرغبة فى الانطلاق، واعتراف المجتمع، تضع حاجزاً بين العشيقين يوحى بقرب الانفصال بينهما.

ونرى فى لقطة كبيرة ونشًا كبيراً ينزل شحنات من على ظهر سفينة، وتتبادل معها لقطة متوسطة ، تظهر مرفت ومدحت واقفين على رصيف الميناء فى مواجهة السفينة، ويسأل مدحت:

"إيه الأخبار؟".

فتجيبه مرفت:

"قارنت كشف البضاعة اللى وصلت مع الكشف الأصلى وهى كاملة."

ويتجهان نحو مقعد حيث يجلسان ويستمتعان بمنظر البحر، ويعترف مدحت لمرفت بأنه يحبها، ويتمنى أن يتزوجها، ويرجو أن تفكر فى الموضوع، كما يؤكد لها أنه قد تغير منذ بدءا يتعاونان معًا. وتشير مرفت إلى أنه يغازل النساء باستمرار، فيؤكد لها إخلاصه فى طلب الزواج، ويعترف بأنه كان على علاقة مع امرأة متزوجة، ولكنه قطع هذه العلاقة.

ونلاحظ فى هذا المشهد أن مدحت يستورد المواد الصناعية التى تستخدم فى تجهيز المساكن، الأمر الذى يدل على أنه تابع لهيكل اقتصادى صناعى أجنبى مرتبط بالسوق الدولى، فالشركات متعدية الجنسية تصدر منتجات صناعية عالية الجودة، لا تصمد المنتجات المحلية فى المنافسة أمامها فى السوق الداخلية، وهذه الهياكل لا تخلق علاقات لتبادل الخبرة أو المساعدة الفنية للصناعات المحلية، ولكنها تمنع تقدمها بالاستيلاء على الطلب المحلى على المنتجات الحديثة.

وفى مجال الجماليات، يشير اتساع البحر إلى انفتاح الآفاق، مما يشجع الارتباط بين مدحت ومرفت، التى تمثل عنصراً دافعًا لازدهار أعماله ومصالحه، وهذا المجال المفتوح يتعارض مع ترتيب العائمة التى تشير إلى القيود الاجتماعية والانغلاق.

وعند العودة إلى العائمة يجد مدحت زينب فى انتظاره، ونرى فى لقطة كبيرة، وجهه المتضايق، الأمر الذى يقلق زينب. ويعلن لها نيته فى الزواج قائلاً:

"عملت لنفسى اسم ومكانة فى السوق، ولازم أضبط أحوالى. لازم اتجوز"

ويبلغ زينب أنه سيتزوج مرفت، وينصحها بالصلح مع حسين، وفى نيته الإبقاء على علاقته بها حتى بعد زواجه، ونرى وجه زينب المندهش فى لقطة كبيرة، وتقول بغضب:

"مش بس نسفت علاقاتى مع جوزى ودمرت بيتى، ودلوقت عايزنى أعيش فى الحرام."

وتنسحب، فيحاول منعها من الخروج، فتدفعه وتشتمه.

ويرد مدحت:

"كنت عايزانى أعمل إيه، أقتل جوزك مثلاً؟".

والمبادئ التوسعية لمدحت تحدد تصرفاته، فهو مستعد للتضحية بجميع العلاقات، وتدمير جميع العقبات التى تقف فى طريق تقدمه، وتحقيق مطامعه، وقراره بالزواج من مرفت وضع نهاية لأحلام زينب بالارتقاء الاجتماعى.

ونرى زينب فى لقطة متحركة إلى الخلف، وهى تسير فى الشارع باكية، الأمر الذى يدل على ضياع أحلامها، وهى تتذكر منظر شجارها مع مدحت فى العائمة والذى انتهى بالانفصال، ثم منظر حسين وهو يطردها من المنزل، ويطلب منها ألا تعود إليه ثانية. لقد استنفدت جميع الوسائل لتحقيق أهدافها، ومنيت بالفشل على جميع المستويات، وهى مضطرة لذلك للعودة إلى الوراء لمتابعة الطريق الذى ضيعها، ومن هنا عودتها إلى المنزل كما ظهرت فى المشهد السابق لعناوين الفيلم.

وفى لقطة مقربة، نرى حسين يفتح الستارة فى الحمام، التى كان قد أقفلها فى المشهد الأولى ليوقف المناقشة مع زينب، ويجفف نفسه، ثم يحلق ذقنه ويتجه إلى صالة المعيشة، وزينب جالسة هناك، وتبلغه أنها طلبت الطلاق لأنها كانت على صلة بمدحت. فيعترض على ما تتهم به هذا الأخير، فتمسك بالتليفون وتطلب مدحت وتقول:

"منذ تركتك وأنا ضائعة ولا أعرف ماذا أفعل.

لازم أشوفك دلوقت".

وتدعو حسين للإنصات لما يقوله مدحت الذى يؤكد لها استمرار العلاقة بينهما، ولكنه يرى وقف المقابلات بينهما لبعض الوقت لعدم إثارة الشكوك، وتنهى زينب المكالمة. ويتهمها حسين بأنها السبب فى حدوث هذه المشاكل، وفى ثورة الغضب، يحاول خنقها، ولكنه يتوقف عن ذلك ويجلس ليتحكم فى تصرفاته، وتستعيد زينب ثباتها، وتقترح عليه خطة لقتل مدحت الذى دمر حياتهما، وحسب هذه الخطة، عليه أن يفاجئها فى وضع حميم مع مدحت فى أثناء لقائهما فى العائمة، ثم يقتله، وتقول:

"حاسيبك تفكر فى الخطة، وأنتظر قرارك."

ونرى الزوجين فى لقطة متعمقة، تشير إلى فقدان التوجه، وانحلال الموقف، فنلاحظ فى هذا المشهد انقلاب عملية التلاعب الخارجي/الداخلى، فحسين اكتسب الوعى بالتهديد الخارجى الحقيقى الذى يمثله مدحت لمجموعته، وللتعارض الملموس بين مصالح كل منهما.

ويتلو ذلك صور متتابعة لحسين من الظهر والوجه، تشير إلى ألمه من الوقائع التى أبلغته بها زينب وخطتها لقتل مدحت، وتصل مرفت وتعرض على حسين حلية ثمينة أهداها لها مدحت، ونرى فى لقطة كبيرة، نظرة حسين المتأسفة، ويسألها:

"بتحبى مدحت؟".

فتجيبه:

"أيوه وإلا ما كنتش قبلت خطوبته."

فيسأل: "وهو بيحبك؟.

" فتفهم مرفت إشارته لجرى مدحت وراء النساء وتؤكد له أن مدحت تغير تماماً، وتقول إنه كانت لديه علاقة مع امرأة متزوجة ولكنه قطعها، ونرى حسين فى لقطة مقربة، يعيد بلهجة حزينة حالمة:

"أيوه مدحت تغير، أصبح شخصاً مختلفاً تماماً."

يتلو ذلك مشهد نرى فيه مدحت مع مرفت، ومعهما الزوجان حسين وزينب فى شرفة الشقة، وهو يهنئ الزوجين على الصلح بينهما، ويقول له حسين:

"اكتشفنا أنا وزينب إننا ما نقدرش ننفصل. وأنت يا مدحت خدمتنا، أنت فعلاً صديق مخلص، والنوع دا نادر الأيام دى زى العملة الصعبة."

وهنا يشير حسين إلى أزمة العملة الصعبة فى البلاد، وإلى الجرى وراء المال والربح الذى يمزق العلاقات الفردية و/أو الجماعية، ويقترح مدحت بعد أن اطمأن لارتباط المجموعة به، الإسراع بالزواج من مرفت، فيقول له حسين:

"ما تستعجلش، أنا حارتب لزواجك حفلة فخمة تحكى عنها الناس، وخصوصاً الجرايد".

وهذا الكلام يشير إلى الدور الذى يجب أن تلعبه الصحافة فى كشف فضائح العلاقات الشخصية والاقتصادية التى تدفع إليها قيم رأس المال والربح، التى تضر بتوازن المجتمع وبالمصالح العامة والوطنية.

ومن الناحية الأخرى فمأساة ارتباك المجموعة تشتد، فنرى فى لقطة متعمقة، زينب وحسين فى السرير، وكل منهما يدير ظهره للآخر، مما يشير إلى انفراط الارتباط بينهما، وكل منهما مستغرق فى تفكيره . وفجأة يقوم حسين - فوجود زينب يضايقه - وهو يفكر فى النوم فى غرفة مرفت، ولكن زينب تمنعه، وتذكره بقرب تنفيذ خطتهما بالنسبة لمدحت، وأن مرفت يجب ألا تلاحظ الخلاف الحقيقى بينهما. ونراهما فى لقطة متوسطة أمام الأعمدة الموجودة فى طرف السرير، مما يشير إلى أن مصيرهما صار معلقًا على تنفيذ تلك الخطة.

وفى اليوم التالى تتصل زينب بمدحت فى المكتب، ويلومها للاتصال به، ولكنها تؤكد أنها تريد رؤيته لأمر مهم، فيقول:

"حانتظرك فى العوامة يوم الخميس الساعة ثمانية."

وتسمع مرفت التى كانت تستعد للدخول هذا الكلام فتتراجع دون أن يلحظها هو، وهكذا تعرف أنه يكذب عليها.

وفى المنزل، تبلغ حسين - بشكل خاص - هذه الواقعة، دون أن تعرف شخصية المرأة التى يقابلها مدحت. وينصحها حسين بالتروى فى علاقتها بمدحت، والتأكد من شعوره من ناحيتها قبل الزواج منه. وفى غرفة النوم، تبلغ زينب حسين أنها حددت موعداً مع مدحت يوم الخميس فى العائمة، وتعطيه مفتاحها قائلة:

"حاروح أقابله يوم الخميس الساعة ثمانية، والساعة ثمانية ونص، تدخل علينا فى العوامة وتفاجئنا فى وضع مخل، وتضربه بالنار من مسدسك."

والدقة التى تحدد بها زينب التوقيتات والخطوات لارتكاب الجريمة، تدل على تفكير مسبق ودقيق، ولكنه يثير فى الوقت نفسه بعض الشك فى نواياها.

تلحق زينب بنافع الذى ينتظرها فى سيارته، ويسلمها مسدسًا مطابقًا لمسدس حسين، ولكنه يحذرها من العمل الذى تخطط للقيام به، فتقول:

"ما عنديش حل تانى، لازم انتقم من الراجلين اللى حطموا حياتى."

وعند العودة إلى المنزل، تضع المسدس الجديد مكان مسدس حسين الموجود فى أحد الأدراج، كما تأخذ قلم الحبر الذى أهداه الطلاب لحسين بمناسبة ترقيته.

ونرى فى لقطة كبيرة، ولاعة تنير الظلام، بما يشير إلى قرب النهاية المأساوية، وحسين يشعل سيجارة، وزينب تتجه نحو الباب ، وتؤكد عليه أن يصل إلى العائمة فى الموعد.

ونراها فى لقطة متحركة إلى الخلف، وهى تسير بخطوات ثابتة نحو العائمة، وتدخل لتجد مدحت الذى يسألها عن سبب الزيارة، وتخرج من حقيبتها مسدسًا بسرعة وتطلق النار عليه ثلاث مرات، فيتمايل ثم يسقط على الأرض، فتضع إلى جانب جثته مسدس حسين وقلمه الحبر كأدلة على مرتكب الجريمة، ثم تطلب الشرطة وتبلغهم بسماع صوت إطلاق نار فى العائمة وتعطيهم العنوان. ويفاجئها حسين، ويقول لها إنه كان يراقب تحركاتها منذ عودتها إلى المنزل لأنه كان يشك فى أنها تريد توريطه فى جريمة مقتل عشيقها للتخلص منه، كذلك يبلغها بأن المسدس الذى ارتكبت به الجريمة ليس مسدسه، وإنما المسدس الذى أحضرته وعليه بصماتها، ويلتقط قلم الحبر من على الأرض ويقول: "كمان كنتى عايزة توسخى رمز النجاح دا،" وتحاول أن تهرب، ولكنه يقتلها بالمسدس الذى قتلت به مدحت. وتسقط إلى جانب مدحت، فيضع المسدس فى يد مدحت، بما يشير إلى أنهما قتلا بعضهما البعض. وتصل مرفت، وتنهار أمام المنظر الدامى. ويجرها حسين نحو باب العائمة ويطمئنها قائلاً: "شخصان حقيران قتلا بعضهما. دا مجرد حادث عابر فى حياتك، عليك أن تنسيه." ويسيران فى الشارع متكئان الواحد على الآخر، وتصل سيارة الشرطة، فيتجاوزانها. ونرى صورة كبيرة لإشارة الإنذار الموقدة على سقف سيارة الشرطة تنهى الفيلم، وهذه الصورة الأخيرة تشير إلى مثيلتها فى عناوين الفيلم ، لتدعم الشعور بالحذر الذى يثيره الفيلم من التشوهات الموجودة بالمجتمع.

ومن جهة أخرى، يجب أن نلاحظ أن الانقلاب الأخير في الأوضاع، يدفعه إحساس متزايد في أعماق شعور حسين، بأنه ضحية ، مما يقلل من الطبيعة التعسفية للعمل المأساوى الأخير. فما يختفى باختفاء مدحت هو بناء اقتصادى ضار باستقلال المجتمع وبتنميته، ومن المهم القضاء عليه. كذلك تختفى باختفاء زينب الاحتياجات الأنانية، والأحلام غير المنطقية بالارتقاء الاجتماعى. وفضلاً عن ذلك، فشكل التحقيق الذى يتخذه الفيلم فى تنظيمه الداخلى لا يصل إلى إدانة قانونية لهذا الشخص أو ذاك ، كما يتضح من النهاية، فالتشوهات عميقة جدا فى المجتمع، وستصير نتائجها من التدهور الاجتماعى، والتخريب غير قابلة للتوقف إذا لم يجرِ الانتباه إليها وعلاجها فوراً. هذه هى رسالة الفيلم كما يشير إليها عنوانه: "ولا يزال التحقيق مستمراً".

كذلك من المهم أن نلاحظ أن الفيلم لا يعطى صورة تبسيطية للمجتمع، بل إنه يسمح لنا عن طريق آليات العلاقات الاجتماعية والاقتصادية، برؤية بعض الوقائع الصغيرة الملموسة التى تكشف لنا حالة المجتمع ، الذى يبدو وكأنه يدور حول نفسه. والعلاقات المتصارعة التى نراها هى عناصر حركة تطور تاريخى لا يمكن الإلمام بها دون التخلى عن النظرة السياسية السطحية والنظر بعمق إلى الحركات الكبرى الصامتة ، التى تقف وراءها وتفسرها. وسنحاول فى هذا الإطار، أن نوضح أن المحنة التى لا تراجع عنها التى سقط فيها المجتمع، هى مجرد الوجه الظاهر والسطحى لعملية متكاملة تقع حقيقتها فى مستوى أعمق بكثير داخل جسم المجتمع، وفى إطار حركته التاريخية.

١ - الاحتكارات الأجنبية والإمبريالية

تثير الشركات متعدية الجنسية - وهى البناء الاقتصادى الرأسمالى الذى يمثل مدحت مصالحه، والذى يعمل على التوسع بإنشاء الشركات التابعة، وكذلك بزيادة

الطلب على المنتجات الصناعية الراقية المصنعة فى الخارج - انتباهنا لدراسة الأوضاع والاستراتيجية التى تحدد العلاقات بينها وبين الدولة المصرية.

ولكن قبل الدخول فى دراسة أوضاع مثل هذه الشركات وأهدافها، من المهم أن نفحص التشريعات والأوضاع التى ساهمت فى تسهيل قيام هذه العلاقات الاقتصادية.

(أ) سياسة الانفتاح الاقتصادى

فى أبريل ١٩٧٤، أعلنت "وثيقة أكتوبر" التى أصدرها نظام الرئيس السادات، بداية نظام الانفتاح الاقتصادى. وفى هذا الإطار، وضعت الدولة خطة اقتصادية انتقالية، تطبق خلال فترة عام ونصف عام ، من يوليو ١٩٧٤، وحتى ديسمبر ١٩٧٥، وهذه الخطة هى المقدمة لوضع خطة خمسية تطبق خلال الفترة من يناير ١٩٧٦، وحتى ديسمبر ١٩٨٠.

وكانت الأولويات المحددة فى الخطة الانتقالية تبدأ بإعادة الإعمار، وتشغيل الطاقات المعطلة، وأخيراً إقامة مشروعات جديدة، وكان المفروض نظرياً أن تحقق الدولة معدلاً للنمو الاقتصادى قدره ١٢,٦٪، وهو معدل مرتفع جدا كان يقتضى من الدولة لتحقيقه تدبير استثمارات ، خلال عام ١٩٧٥ وحده، قدرها ١٤٦٦ مليوناً من الجنيهات المصرية. ومن هنا أعطت الخطة أولوية كبرى لقضية الاستثمار، حيث قدرت الموارد المحلية المتوفرة بمقدار ٣٦٦ مليوناً من الجنيهات، والباقى وقدره ١١٠٠ مليون يجرى تدبيره من المصادر الخارجية. أى أن ثلاثة أرباع الاستثمارات المطلوبة تُدبر من الخارج، وهذا ما أكدت عليه الخطة، فضلاً عن أن استكمال المشروعات غير الكاملة كان يقتضى تدبير المنتجات الوسيطة التى تستوردها الدولة من البلدان الرأسمالية المصنعة لها.

واستبعدت الخطة التى سميت "خطة العبور الاقتصادى" الاقتراض من البلدان الاشتراكية، وحددت أن ٩٠٪ من التمويل اللازم لتنشيط الاقتصاد يجب أن يأتى من

البلدان الرأسمالية. وجاء فى التقرير: "أخذًا فى الاعتبار، من جهة، نتائج حرب أكتوبر التى حسنت من وضع مصر على المستوى الدولى، وتعزيز التضامن والتعاون العربى، وتغيير مواقف البلدان الأجنبية من مصر، ومن الجهة الأخرى، النتائج التى أدت إليها سياسة الحكومة تحت توجيهات رئيس الجمهورية بتدعيم التعاون العربى والدولى، وتعزيز الثقة فى اقتصاد مصر، تسمح بقبول فكرة أن تعتمد الخطة على قدرتنا لتعويض العجز فى التمويل عن طريق الحصول على موارد التمويل الخارجى،" واعتمدت الخطة، من أجل اعتماد هذا المنطق الاقتصادى على حقيقتين، وهما:

١ - نقص موارد التمويل المحلى سواء أكان عامًا أم خاصًا، بسبب ضعف معدل الادخار الذى هبط إلى ٨,٣٪.

٢ - ضرورة الالتجاء لتمويل التنمية الاقتصادية، إلى رءوس أموال البلدان الرأسمالية، والمنتجات المصنوعة فى تلك البلدان.

وفى إطار هذه المعطيات، قامت سياسة الانفتاح الاقتصادى على أساس مبدأ تأكيد جميع الضمانات لحرية رأس المال الأجنبى بهدف تشجيع الاستثمار.

(ب) الظروف العامة والاحتكارات الأجنبية

سياسة الانفتاح الاقتصادى جرى تصورها أولاً فى ظل حكم الرئيس السادات فى عام ١٩٧١، ولكنها لم تتعزز إلا بعد حرب أكتوبر، وبفضل توفر ظرفين عامين بعينهما، كما يشرح فؤاد مرسى:

"فالظرف العام الأول عالمى، وهو اضطرار الإمبريالية العالمية لاستخدام أساليب الاستعمار الجديد لمواجهة نهضة البلدان النامية، واستعداد هذه الإمبريالية العالمية - وبخاصة فى ظروف الكساد الدولى الراهن - لتقديم رءوس أموال لبناء صناعات معينة فى البلدان النامية ذات طبيعة ثانوية، وذلك مقابل الإبقاء على أساليب وعناصر

الرأسمالية داخل هذه البلدان النامية. ومن ثم تجرى عملية تقديم الأموال مقابل تعويق التنمية الاقتصادية، أو توجيهها توجيهًا خاطئًا، بحيث يبقى البلد النامى، على الرغم من كل ما ينفقه من أموال، معتمدًا فى اقتصاده على الدول الرأسمالية (...)

أما الظرف الثانى المحلى، فهو ضخامة إنجاز حرب أكتوبر، ومحاولة استغلاله فى استدراج المنطقة العربية، ابتداء من مصر، للدفاع بنفسها عن المصالح البترولية والإستراتيجية للإمبريالية العالمية. وتجرى المحاولة لاستدراج مصر بالذات، وذلك باستغلال الآمال المشروعة فى تحرير الأرض، وتعمير ما خربته الحرب، وتنمية الاقتصاد تنمية حقيقية. ولهذا يتم الترويج لنظرية وهمية تزعم تخلى الإمبريالية العالمية بزعامة أمريكا عن إسرائيل، بوصفها حارسًا لمصالحها الأساسية فى المنطقة، وتزعم نزول إسرائيل من ثم عن دور الشريك الأصغر إلى دور الذيل التابع، ومن هنا يفتح السبيل لتعاون مصر مع أمريكا على أسس جديدة لا شبهة فيها للاستعمار القديم. ولكن الحقيقة هى أنه يتم بذلك الترويج فعلاً لجوهر الاستعمار الجديد فى المنطقة، فمقابل بعض الأموال التى تجمعها أمريكا من بعض البلدان العربية، وأحيانًا من قلة من البلدان الأوروبية، وحتى من أمريكا نفسها، ومقابل تكنولوجيا من الدرجة الثانية من الغرب، وربما من إسرائيل أيضًا، تعد العدة ليلتقى هذا كله بما تستطيع مصر أن تقدمه ، وهو وفرة العمالة الرخيصة وقدرتها على اكتساب المهارة، وسعة السوق المحلية للسلع الاستهلاكية. ذلك هو مخطط الاستعمار الجديد، ومن الواضح أن المقابل الحقيقى المطلوب من مصر هو فى النهاية بعث الحياة فى العناصر والأساليب الرأسمالية، ومعنى ذلك كله إعادة معالم التبعية الاقتصادية. (مرسى، ١٩٨٤، ص ٢٠٧-٢٠٨).

وقدمت المَمالك العربية وعودًا كبيرة بالتمويل، فقد وعدت الكويت بتقديم ٨٨٨ مليونًا من الجنيهات المصرية، ووعدت المملكة السعودية بتقديم ٦٣٦ مليونًا، ووعدت الإمارات العربية المتحدة بتقديم ٤٠٧ مليونًا، ووعدت قطر بتقديم ١٠٣ ملايين، بالإضافة إلى وعود بعض البلدان الرأسمالية ومنها الولايات المتحدة، ورغم ذلك

فمجموع ما تم استثماره فى المشروعات المصرية لم يتجاوز بالفعل ٧٠ مليونًا من الجنيهات المصرية فى عام ١٩٧٦. وبالمثل، لم تتجاوز المبالغ المستثمرة فى المناطق الحرة مبلغ ٢٠٠ مليون من الجنيهات، موزعة على ثلاث سنوات، فى حين أن حاجة مصر الحقيقية للموارد الأجنبية كانت تتجاوز ألف مليون من الجنيهات المصرية. وهكذا جرى التخلى عن متطلبات التنمية الاقتصادية، ونتيجة لذلك لم يتم التمويل ولكن مصر تعرضت للتبعية الاقتصادية. ويستحق الأمر إبراز موقف الولايات المتحدة الأمريكية فى هذا الصدد، فقد اتخذت فى خلال عام ١٩٧٥، إجراءين فى غاية الأهمية وهما:

١ - الربط الأكيد بين مشكلة تحرير التراب الوطنى بالوسائل السلمية وبين المشكلة الاقتصادية؛ فقد استخدمت الولايات المتحدة المساعدات الاقتصادية وسيلة للضغط على الحكومة المصرية لقبول حل مشكلة احتلال إسرائيل لسيناء بالطرق السلمية. ومثال شركة فورد الأمريكية لصناعة السيارات ذو مغزى بهذا الشأن، فقد اشترطت رفع اسمها من قائمة المقاطعة الاقتصادية فى مقابل إنتاج ٥٠ ألف محرك ديزل فى المنطقة الحرة للتصدير للبلدان العربية.

٢ - تدعيم الاتصال بين الرأسمالية الأمريكية والرأسمالية المحلية، فقد ركزت الاتفاقية الاقتصادية المصرية الأمريكية على التعاون بين القطاعين الخاصين المصرى والأمريكى. وصرح جون كولدويل رئيس الغرفة التجارية الأمريكية بأن "٤٠ إلى ٥٠ من أكبر الشركات الصناعية الأمريكية ستكون ممثلة فى اللجان الاقتصادية المصرية الأمريكية." وقد عقدت اللجنة الثنائية لرجال الأعمال الأمريكيين والمصريين، اجتماعًا بالفعل، شارك فيه أربعون من كبار رجال الأعمال الأمريكيين منهم ديفيد روكفيلر رئيس بنك تشيز مانهاتان، وكان على رأس وفد رجال الأعمال هذا، توماس مورفى رئيس شركة جنرال موتورز، التى قال رئيسها السابق تشارلز ويلسون ذات يوم: "كل ما هو جيد لجنرال موتورز، جيد للولايات المتحدة." ورغم ذلك، فكل ما اقترحته جنرال موتورز كان إقامة مصنع للجرارات بالتعاون مع مصر والعراق، وبتمويل عراقى.

وعلى ذلك فكل ما تمخض عنه الأمر، كان إنتاج ٥٠ ألف محرك ديزل فى المنطقة الحرة، وإنتاج الجرارات بتمويل عراقى. وفى المقابل، كان المطلوب من مصر فى الواقع هو التحالف مع النظام الرأسمالى، وتحويل مصر بالكامل إلى منطقة حرة، وبعبارة أخرى، كان على مصر أن تتخلى واقعيًا عن إدارة مواردها الوطنية، والسيطرة على العوامل والأهداف التى تحدد اتجاهات تنمية الاقتصاد الوطنى. وتحرير التجارة الخارجية، وإقامة المناطق الحرة، لا يمكن إلا أن يقضى على الصناعة المحلية المملوكة للقطاعين العام والخاص، من جهة، وتحويل البلاد إلى مركز لتوزيع منتجات الاحتكارات الدولية فى المنطقة العربية، من الجهة الأخرى - وفضلاً عن ذلك - فإن شروط حصول الدولة المصرية على التكنولوجيا التى تحتاجها، تفرض عليها نوعًا جديدًا من التبعية، وهى التبعية التكنولوجية للاحتكارات الأجنبية متعدية الجنسية، والتى لن تسمح لها باللحاق بالتقدم التكنولوجى.

ويبرز جودة عبد الخالق - فضلاً عن ذلك - القدرات الخطيرة لهذه الاحتكارات متعدية الجنسية، فيكتب: "تسمح مواد القانون رقم ٤٣ عام ١٩٧٤، والمعدلة بالقانون رقم ٣٢ لعام ١٩٧٧، باستثمار رءوس الأموال الأجنبية فى مختلف قطاعات الاقتصاد المصرى. ونظرًا لأن رءوس الأموال الأجنبية تخضع لإدارة الشركات متعدية الجنسية، فإن السماح باستثمار رءوس الأموال هذه فى قطاعات النشاط الاقتصادى المصرى، تعنى المخاطرة بإخضاع الاقتصاد الوطنى لسيطرة هذه الاحتكارات. ويجب إعطاء المزيد من الاهتمام لهذا الأمر بسبب ما تملكه هذه الشركات من نفوذ وسيطرة بفضل الحجم الكبير لنشاطها، ويكفى الإشارة، على سبيل المثال، إلى أن شركة جنرال موتورز (أكبر شركة أمريكية) حققت رقم مبيعات فى عام ١٩٧٨، قدره ٦٣.٢ مليار دولار، فى حين كان حجم الناتج المحلى الإجمالى لمصر فى ذلك العام لا يتجاوز ١١ مليار دولار. كذلك يجب ألا ننسى أن هذه الشركات تمول الانقلابات العسكرية التى تدافع عن مصالحها، كما حدث فى شيلى فى عام ١٩٧٤، حيث مولت شركة الاتصالات الأمريكية الانقلاب الدموى الذى أطاح بالرئيس المنتخب سلفادور أليندى، وقتله. وفى هذا الإطار، فأية تنمية اقتصادية فى مصر تعتمد على الشركات متعدية

الجنسية، تكون تنمية تابعة تؤدى على المدى الطويل، للإساءة للاستقلال السياسى للبلاد" (عبد الخالق، ١٩٨٢ ص ٣٩-٤٠).

ومن ناحية أخرى، يمكن أن نشير فى موضوع نقل التكنولوجيا، إلى تقرير شاكرافارتى راجهافان، ممثل شبكة العالم الثالث لدى الأمم المتحدة فى جنيف، بشأن حماية الملكية الفكرية للتكنولوجيا، فحسب ما جاء بالتقرير، فإنه فى فجر الثورة الصناعية، خلقت البلدان الأوروبية حقوق الملكية الصناعية. ولكن الجدل قام حول ما إذا كان "احتكار" حق الاستغلال الممنوح للمخترع هو حق طبيعى، أم استثناء من حق المواطنين من الاستفادة من الاختراع. وطبقًا لقانون براءات الاختراع الفرنسى الصادر فى عام ١٧٩١، فإن "احتكار" المخترع يعتبر "حقًّا طبيعيًّا".

ومع ذلك، فتقرير الأمين العام للأمم المتحدة بشأن "دور براءات الاختراع فى نقل التكنولوجيا إلى البلدان النامية" يحدد أن البراءة "هى ميزة قانونية تعطيها الحكومات لمدة معينة للمخترعين أو لممثليهم". وهى تمنع الغير من صنع أو استخدام أو بيع أى منتج تحميه براءة اختراع . وبعد انتهاء مدة امتياز البراءة يصير الاختراع المحمى متاحًا للجمهور. وهكذا فبمرور القرون، حدث توافق على اعتبار العلم والتكنولوجيا من الإرث المشترك للبشرية.

ولكن منذ انتهاء الحرب العالمية الثانية، كونت الشركات متعدية الجنسية شبكات من براءات الاختراع، وخلقت بذلك حقوقًا احتكارية. ولكن تشريعات براءات الاختراع، وُضعت أصلاً لمكافأة الاختراع، وتشجيع التصنيع، وكذلك لمنع احتكارات الاستيراد فى البلدان المعنية. أما اليوم، فإن الرغبة فى تعميم تشريعات الحماية التى تسمح لمالكها بحق الاستغلال على المستوى الدولى (وليس القومى فقط)، تهدف، من وجهة نظر البلدان عالية التصنيع، إلى مكافأة احتكارات التصدير فى المراكز الصناعية، ومثل هذه السياسة يمكن أن تؤدى للإبطاء من معدلات التصنيع، ونشر التكنولوجيا فى العالم الثالث (راجهافان، ١٩٩٠).

(ج) البترول والاستراتيجية الإمبريالية

فيما يتعلق بالوجه الاقتصادى للبترول، أكدنا سابقًا أن الاستراتيجية الإمبريالية التى جرت صياغتها تحت قيادة الولايات المتحدة، كانت تهدف إلى إجبار مصر والعالم العربى، بعد حرب أكتوبر، على حماية المصالح البترولية للقوى الإمبريالية فى المنطقة والدفاع عنها، والآن علينا أن نحدد موقع هذه الاستراتيجية داخل الإطار التاريخى الاقتصادى الغربى حيث نشأت.

يكتب آلان كوتا: "بعد نجاح الولايات المتحدة فى بناء وحدتها الوطنية، وإرساء نظامها الاجتماعى، سارت على الطريق نفسه الذى سارت عليه جميع البلدان الرأسمالية بعد الحرب العالمية الثانية، فاختفت مصالح الأمة والبرولتاريا، أمام هدف جديد، كان مختفيًا من قبل، وراء بعض الاعتبارات السياسية أو الاجتماعية، وهو النمو، أى التراكم بلا حدود لجميع السلع سواء منها تلك التى توفر أسباب الرفاهية للجميع أو لا توفرها (...) راكموا، لنراكم! هذا هو المشروع الذى تبناه الجنس البشرى الذى اقتنع بأن الرأسمالية هى الطريق الأفضل، بل النظام الوحيد المسموح به (...) وزيادة معدل النمو صار أول شرط للنظام الاجتماعى بل لعله الشرط الوحيد، وكان هذا يعنى العمالة الكاملة بعد الحرب، بما يتضمنه من ضمان الأمن الاجتماعى للجميع. وبالتدريج، صار معدل النمو فى حكم الشيء المقدس الذى تقدم له فروض العبادة. ولكن بعد انتهاء الحقبة التى كانت فيها الطاقة البترولية شبه مجانية، تأثر هذا الوضع التصالحى بما صارت تعانيه أغلب البلدان تقريبًا فى تحقيق "التوازن الخارجى" (كوتا، ١٩٩١، ص ١٣٦-١٤١).

وفى جميع البلدان الرأسمالية المضطرة "لإعطاء" منتجى البترول جزءًا من ثمن منتجهم القومى ، كان أسلوب تقدير ما يعطى لهم متشابهًا. أما بالنسبة لطبيعة، أو لتوزيع الآثار الاجتماعية لانخفاض القدرة الشرائية، فقد كانت الخيارات متطابقة تقريبًا، ألا وهى الصعوبة الشديدة فى الخفض من المعدل المعتاد لزيادة

الاستهلاك، وشبه الاستحالة في تحقيق خفض كبير نسبيًا فى نمو الاستهلاك نظرًا لارتفاع مستوى الدخول، وفى النهاية تفضيل واضح لزيادة البطالة حيث تركز الاختيار بين تخفيض حجم السكان العاملين، أو تخفيض القدرة الشرائية لمن يعملون فعلاً.

وكان الدافع الأساسى وراء كل التأرجحات للسلطات السياسية - وخاصة فى الولايات المتحدة، وحتى وقت قريب - هو هذه الرغبة العامة للمواطنين فى العالم المتقدم، أن يهتموا قبل كل شىء بذواتهم، وألا يوقفوا عملية التراكم.

وفى إطار هذه المعطيات التاريخية والاقتصادية، يمكن القول إن الولايات المتحدة قد طبقت استراتيجية أيزنهاور فى الشرق الأوسط، الذى قال: "يقع تحت السطح فى الشرق الأوسط، أكبر مخزون من البترول فى العالم، وهو الذهب الأسود الذى نحتاج إليه فى عالم الآلة هذا" (أيزنهاور، ١٩٥٨، ص ٢٠). وكان مشروعه يهدف لملء الفراغ الذى حدث فى الشرق الأوسط بعد انسحاب القوات البريطانية والفرنسية والإسرائيلية من مصر، بعد عدوان ١٩٥٦. وكما يقول غالى شكرى: "كان هذا المشروع بالذات أهم ما أحياه كيسينجر فى عام ١٩٧٣، وقد حدد بكل صراحة المصالح الأمريكية فى المنطقة، وهى ضمان الأمن الاستراتيجى الأمريكى فى واحدة من أهم المناطق حساسية، وضمان مورد الطاقة للغرب تحت الإشراف الأمريكى، بعد طرد السوفييت من مصر" (شكرى، ١٩٧٩، ص ١٨٩).

٢ - التخريب والاتصال

لن نذهب إلى القول بأن العقدة الرئيسية للفيلم هى كشف الاستراتيجية الإمبريالية، ولكن وجود الشركة متعدية الجنسية، والجرى وراء تراكم رأس المال، يمثلان عنصرين مرتبطين لهما مغزى أيديولوجى كبير.

وفضلاً عن ذلك، فإن الاستخدام الواضح لشخصيات نمطية، يشير إلى استراتيجية إمبريالية ضمنية، فالشكل الخارجى لمدحت يشير إلى هوية أجنبية، كما أن اسمه يشير إلى ضغط الولايات المتحدة من أجل حل المشكلة الوطنية المتعلقة باحتلال الأرض بالطريقة السلمية. وكان ذلك هو الشرط لمنح المساعدة للدولة المصرية، والوسيلة لضمان المصالح الإمبريالية الاستراتيجية فى توفير الطاقة البترولية من منطقة الشرق الأوسط، وإلى جانب ذلك، كان نشاط مدحت مرتبطًا باحتكار صناعى أجنبى.

(أ) التعبير الدرامى عن استراتيجية التخريب الإمبريالية

تتضمن علاقات الصراع بين مدحت وبين مجموعة حسين عناصر، وأساليب عمل تنبع من استراتيجية تخريبية.

وتستبعد استراتيجية الحرب العامة المستخدمة فى أيامنا، الالتجاء إلى التدخل الخارجى المسلح ؛ فبدلاً من تجميع القوات على حدود البلد المراد غزوه، يُكتفى باستخدام عناصر تخريبية فى داخل البلد، تدفع لعملية تدمير السلطة، وتفكيك الروابط الاجتماعية، وإشاعة جو من الغضب، والسخط العام. يقول ميجريه: "وهنا يضيع التمايز الكلاسيكى بين الحرب والسلام نتيجة للحرب السيكولوجية، وهذه الحرب، التى لا تخضع لعوائق الوقت، ولا المكان، ولا المعاهدات وهى قوة غير مادية، وبالتالى لا يمكن الإمساك بها، وهى قابلة لجميع أشكال التجسد والتحولات" ولكن الهدف من الحرب لا يتغير، وهو التوسع الإقليمى واحتلال بلد آخر، أو إقامة حكومة أو قوات حليفة أو خاضعة فى هذا البلد.

والتخريب يقوم على التلاعب بالأساطير وهى صور ذات تأثير قوى، أو تصورات جماعية قادرة على التأثير على وعى جماعة أو جمهور، لأنها تجد فيها ما يرضى طموحاتها العميقة، وهو يؤثر بذلك على الرأى العام، وللتخريب ثلاثة أهداف:

- تدمير الروح المعنوية للأمة المستهدفة، وتفكيك الجماعات التي تتكون منها.
وتدمير الروح المعنوية يعني تثبيط الشجاعة، وانهيار القوة المعنوية الناتجة عن الإيمان بالقيم الخاصة بالجماعة القومية، وبمستقبلها.

- تشويه سمعة السلطة، والمدافعين عنها، وموظفيها، وأعيانها.

- تحييد الجماهير لمنع أي تدخل تلقائي دفاعًا عن النظام القائم في اللحظة المختارة للاستيلاء على السلطة بمعرفة أقلية صغيرة.

وتعتمد تقنية التخريب على نوعين من التكتيك هما:

١ - التلاعب بالمجموعة عن طريق إدخال عنصر مخرب داخلها.

٢ - تفكيك المجموعة.

ويفترض التكتيك إدخال العنصر المخرب أولاً إلى داخل المجموعة، ثم خلق بؤرة من عدم الرضا داخلها، ودعم هذه البؤرة أيديولوجيًا، وفي هذا السبيل يجب تحديد قائد المجموعة، وأولئك الذين يؤثر عليهم، ثم مهاجمة القائد، واتخاذ موقف كريم بإزاء أعضاء المجموعة. فبمجرد دخول مدحت إلى مجموعة حسين، يبدأ في إبراز نقص الموارد والممتلكات بها، مع التلميح بأن السبب في ذلك هو رفض حسين تحسين وضعه الاقتصادي برفض الجري وراء جمع المال. وهو يعمل على دعم مطلب الرفاهية لزوجته، ورغبتها الأنانية في الارتقاء الاجتماعي، ثم يركز على قيمة الشعور بالمسئولية تجاه الآخرين لدى حسين، بهدف إلغاء بقية القيم لديه، ودفعه نحو ضرورة العمل لتحسين الوضع الاقتصادي للمجموعة. والهدف هو توجيه تحرك حسين حتى يقبل التعاون معه في خدمة أهداف شركته الرأسمالية.

ولكن مقاومة حسين لعملية التلاعب هذه، يدفع مدحت لاتباع التكتيك الثاني، وهو تفكيك المجموعة. ونظرًا لأن تصرفات حسين ذي الاهتمامات الجماعية، لا تتمشى مع المشروعات الرأسمالية، وتهدد نظام القيم، وأسلوب الإنتاج الرأسمالي، كان لا بد لمدحت، وللهيكل الاقتصادي الذي يمثله، وهو الشركة متعددة الجنسية، أن يحطم هذه

المقاومة. والانتماء لمجموعة متماسكة يقف "حاجزًا" ضد التخريب (عن طريق مقاومة نظام الآراء الفردية المستندة إلى قوة الانتماء، الذى يتدعم بعمليات التبادل الاجتماعى العاطفى)، ولكن هذه المجموعات، لكونها جزءًا من المجتمع الكبير (المطلوب زعزعته وتحطيم روحه المعنوية)، عليها أن تعزز هذا المجتمع الكبير، وهكذا يصير تفكيك هذه المجموعات ضروريًا فى إطار استراتيجية التخريب. ولذلك يجب خلق الفوضى، وحالة التفكك، للوصول إلى خلخلة هذا "الحاجز" الجماعى الذى يحمى الأفراد. وتحرك مدحت القائم على مبادئ التخريب، يدفع حسين، عن طريق تفكيك مجموعته، إلى العجز عن القيام بواجبه تجاه المجتمع، وبمجرد تحقق هذا التفكيك، يبرز مدحت كالمدافع عن مصالح المجموعة. فمساعدته على إعادة الانسجام إلى المجموعة، يتمشى مع المبدأ الإمبريالى الذى لا يصير نهجًا للسلوك، إلا فى مقابل هذه الصفة المحترمة، فطبقًا للمنطق الإمبريالى، يجب تفكيك المجموعة، ثم إعادة تركيبها، وتوجيهها فى الاتجاه الذى يخدم المصالح الإمبريالية، وإلا تحطيمها فى حالة المقاومة.

والفيلم يبرز هذه الممارسات التخريبية التى تخدم الاستراتيجية الإمبريالية، بإبراز وتضخيم التشوهات التى تحدث نتيجة لها، والتى تصل إلى الأحداث المأساوية، والعنف.

(ب) السينما ووسائط الاتصال الجماعية

يؤكد روجيه موكيلى أن التخريب لا يمكن أن يحدث دون تدخل وسائط الاتصال الجماعية، فهى وحدها القادرة على صناعة الرأى العام، وهى تؤثر على كل فرد، وبشكل مستقل ومنفرد وتخلق بذلك ظاهرة جماعية. وهو يقسم وسائط الاتصال الجماعية (الراديو، والتلفزيون، والسينما، والصحف واسعة الانتشار)، إلى اتجاهين، وهما: تلك التى تؤيد أعمال التخريب رسميًا أو سرًا، وتلك التى لا تؤيدها مباشرة (الأفلام)، والمادة التى تغذى أدوات الاتصال تأتى من المصادر الآتية:

١ - المعلومات بشأن العلاقات الاقتصادية الاجتماعية القائمة فى المجتمع .

٢ - أعمال وإشارات السلطات، وممثليها وحلفائها.

٣ - الحوادث اليومية، والمعلومات ذات الطبيعة العامة، هنا أو هناك.

ويميز موكييلى من بين وسائط الاتصال، الصحف والمجلات ذات التوزيع الكبير، التى تشارك مباشرة وبوعى، فى أعمال التخريب، ولكونها "واسعة الانتشار"، فدورها فى التخريب رئيسى، لأنها تملك مظاهر حسن النية، والموضوعية، بما يسمح لها بتوسيع قاعدة المستمعين لأقوالها. ففى وسط المقالات والتقارير ذات الطابع الثقافى العام، أو الإعلامى الواسع، ينتشر التسمم التخريبى بشكل واسع بدرجة أو بأخرى (موكييلى، ١٩٧١).

وتستخدم هذه الصحف فى المقالات والتقارير ما يُطلق عليه "المعلومات المغرضة". وهذه المعلومات تُصدق إما نظراً لطبيعة مصدرها، أو لطبيعتها هى، لأنها تتمشى مع ما جرى القراء المستهدفون على قبوله، وتعودوا عليه (...) أو لكونها لا مقياس أوليًا يمكن للمتلقين مقارنتها به، أو لأنها تحتاج إلى تفسير منطقى.

ويبرز محيى زيتون الاتجاه التخريبى العام الذى ميز جميع وسائط الاتصال المصرية خلال النصف الثانى من عقد السبعينيات، حيث دعمت سياسة الانفتاح الاقتصادى، وأخفت كل ما يتعلق بالممارسات المشكوك فيها، والعلاقات والهياكل الاقتصادية المسببة للتشوهات. ويقول: "نشرت الصحف والمجلات خلال الأعوام القليلة الماضية، تقارير، وتصريحات، للمسئولين السياسيين، عن المشروعات التى أنجزت فى ظل سياسة الانفتاح الاقتصادى، والتقدم الذى حدث تحت رايتها، وحاولت هذه المعلومات الرسمية أن تقنع الرأى العام بأن مرحلة الفقر (التقشف) قد انتهت، وأن مرحلة الوفرة والرفاهية (الاستهلاكية) تتبعها. ولكن هذه الوسائط لم تطلب من رجال الاقتصاد تقييم ظاهرة الانفتاح الاقتصادى، وخطورة آثارها، بل إنها رفضت أن تنشر الآراء أو الجدل الذى قد يضر بهذا "الإنجاز الاقتصادى العظيم". ومع ذلك فاتخاذ

موقف واعٍ من قِبَل الجمهور بشأن التحولات التى حدثت فى الاقتصاد والمجتمع المصريين خلال فترة الانفتاح يقتضى تحليلاً جاداً ودقيقاً للتطورات الجارية، ولمختلف النتائج التى أدت إليها" (زيتون، ١٩٨٢، ص ١٢٥-١٢٦). أما بشأن ظاهرة الفساد المستشرى فى تلك المرحلة، فقد اكتفت الصحف بنشر "أخبار الحوادث المتنوعة" المتعلقة بها، كما يؤكد رمزى زكى (١٩٨٢، ص ٣٩٨).

ولتفسير "المعلومات المغرضة" التى لجأت إليها وسائط الاتصال المصرية خلال تلك الحقبة، يجب أن نشير إلى الرقابة الشديدة التى فرضت على الصحافة. ففى عام ١٩٧٤، رفع السادات رسمياً الرقابة على الصحف، مع التنويه "بضرورة يقظة أجهزة الأمن". ومع ذلك فقد بدأت مرحلة الحرية الجديدة بطرد محمد حسنين هيكل من إدارة صحيفة الأهرام، والذى كان ينادى باليقظة السياسية، والتحذير من التبعية للولايات المتحدة، وعدم التعويل على شخصية الرئيس نيكسون، ووزير الخارجية كيسنجر، ذى الشهرة الكاذبة. وتولى الشقيقان على ومصطفى أمين وهما من المعارضين النشطين للنظام الناصرى، إدارة صحيفة أخبار اليوم. يقول غالى شكرى: "هكذا فالديمقراطية الجديدة تعنى الهجوم على عبد الناصر، والاتحاد السوفييتى، والاشتراكية، وكل إنجازات ثورة يوليو فى مجال الاقتصاد والسياسة الخارجية، ومع ذلك استمر اليسار المصرى فى الدفاع عن تلك الموضوعات الممنوعة، ونُشر ذلك الدفاع فى صحيفة الجمهورية، ومجلات روز اليوسف ، والكاتب، ولكن عندما بدأ اليسار العلنى، المؤيد للرئيس السادات، فى تحليل حرب أكتوبر، وتقييم نتائجها السياسية، صُفيت مطبوعات مثل مجلة الكاتب الشهرية" (شكرى، ١٩٧٩، ص ٢٥٩).

وفى هذا السياق، يمكن أن نعتبر أن السينما قد اتخذت، ضمن عمليات "المعلومات المغرضة"، أسلوباً عبارة عن ملء الحاجة إلى تفسير منطقى للعلاقات والبنى الاقتصادية المثيرة للشك، والشركات المخربة، وفى هذا السبيل استخدمت أسلوبين:

١ - اقتباس بعض الأحداث من باب "الحوادث" فى الصحف، والتى تمثل حالة من التمرد أو الاحتجاج السياسى، وذلك كما فى فيلم "على من نطلق الرصاص" (١٩٧٥)، أو فيلم "ولا يزال التحقيق مستمراً" (١٩٧٩).

٢ - تقديم تجارب الممارسات والأعمال الناتجة عن علاقات وهياكل الإنتاج الاقتصادية المترتبة على سياسة الانفتاح الاقتصادى، فى شكل روائى خيالى، وهذا الأسلوب يقود الرأى العام، وجزءاً كبيراً من المواطنين، إلى الاقتناع بطبيعتها المشكوك فيها. وهذا الأسلوب يميز بصفة عامة، السينما فى النصف الثانى من عقد السبعينيات، كما يتبين من الأفلام التى درسناها فى الجزء الثانى من البحث.

وفيما يتعلق باقتباس "الحوادث"، يمكن اعتبار أن السينما تتفاعل مع الصحافة، وتتابعها فى نشر المعلومات حول التصرفات المنحرفة النابعة من العلاقات الاقتصادية الاجتماعية المتصارعة. ولكن على مستوى الاتصال، فإن الدور الذى تقوم به السينما، وهو يتضمن ضرورة تقديم تفسير منطقى للتشوهات التى تدفع لتطوير العلاقات الاقتصادية محل المؤاخذة، يسمح، فى إطار بناء الوعى الجماعى، بإكمال النقص، وملء الفراغات والمناطق المعتمة، التى تنشأ عن طريق المعلومات "المغرضة"، أو المقتطعة تحت تأثير الرقابة.

وهكذا، تساهم السينما مع بقية وسائط الاتصال، فى خلق الشعور بالغضب، والاحتقار، والإحساس بضرورة الدفاع الشرعى عن النفس، ضد مسئولية الهياكل والأفراد الذين يثيرون المتاعب للمجتمع من ناحية، وضد التبرئة المستقبلية، إذا صح التعبير، لأعمال العنف التى قد تتخذها الجماهير. وبتطبيق قاعدة السببية الدائرية، تحقق هذه العمليات ما يسميه سارتر "تحول الجماعة الخامدة عملياً إلى جماعة متوقدة بالنشاط"، ويؤدى زرع صورة التشوهات التى تمثل تهديداً جماعياً، فى اللاوعى الجماعى - وبقدر ما تركز الأفلام على ذلك - بالرأى العام إلى الانتقال فى يوم ما، إلى صف الثورة.

٣ - التضخم والفساد

تدفع الأجور المنخفضة للغاية موظفي الحكومة والمدرسين، كما يوضح الفيلم، إلى العمل لساعات إضافية خارج مواعيد عملهم، لتحسين مواردهم الاقتصادية - وحالة المدرسين الذين يعطون دروساً خصوصية في المنزل مثال واضح على ذلك - أو في الحالات القصوى، الحصول على مقابل لأدائهم الأعمال المفروض تقديمها بلا مقابل.

وفي الواقع، فإن ظاهرة التضخم المتزايدة في المجتمع منذ تطبيق سياسة الانفتاح الاقتصادي، وتبعية الاقتصاد الوطني للخارج، وكذلك ارتفاع الأسعار بشكل لا يتناسب مع دخول المواطنين المتوسطين مما يؤدي لتدني قدرتهم الشرائية، هي التي دفعت - من نواحٍ مختلفة - إلى هذه التصرفات، والاتجاهات نحو الفساد، والربح الحرام. كما يشرح رمزي زكي، الذي يقول: "كلما ازداد انفتاح الاقتصاد المصري نحو الخارج، ونحو البلدان الرأسمالية، كلما زادت خطورة تعرض الاقتصاد المصري بشكل دائم، لاستيراد التضخم السائد حالياً في البلدان الرأسمالية، ويكفي في هذا السبيل، الإشارة إلى أن نسبة الواردات من البلدان الغربية، قد ارتفعت من ٥٥٪ في عام ١٩٧٣، إلى ٨٠٪ في عام ١٩٨٠" (زكي، ١٩٨٢، ص ٣٧١). وقد صارت الهجرة إلى الغرب، أو إلى ممالك البترول العربية، أو العمل في القطاع الخاص، هي الحل المتاح أمام المواطنين للدفاع ضد التضخم وانخفاض مستوى المعيشة. ولكن هذه الوسائل ليست في متناول الجميع، ومن هنا التجاء موظفي الحكومة والقطاع العام، للعمل في أنشطة إضافية للحصول على موارد، وكثيراً ما اضطر بعضهم إلى العمل لمدة اثنتي عشرة ساعة يومياً، مما أدى لتدهور صحتهم، وأثر على كفاءتهم وقدرتهم على أداء دور منتج في عملهم الأصلي.

يكتب رمزي زكي: "أما عن الفساد والأرباح الحرام، فهي تلعب دور نوع من السوق السوداء لتعويض ضياع التوازن الناتج عن سوء توزيع الدخل القومي، ويلجأ

الموظفون لها إما لمعالجة الانخفاض المستمر لمستوى معيشتهم، وإما للسير فى الاتجاه العام للحصول على الربح وتكوين ثروات طائلة بسرعة عن طريق وسائل غير قانونية. ومثل هذه القيم تسود عادة فى المراحل التى يسود فيها تضخم كبير، فالموظف، فى هذا السياق، يستثمر السلطة أو المسئولية الممنوحة له، فى الحصول على مرتب غير قانونى، أو بالعكس، يقدم خدمة مفروض أن تكون مجانية، فى مقابل أجر غير قانونى" (زكى، ١٩٨٢، ص ٣٩٨).

٤ - النجاح والعمل من أجل الصالح العام

لأول مرة نكتشف فى هذا الفيلم الالتقاء بين فكرة النجاح وبين العمل من أجل الصالح العام، فقد لاحظنا فى أثناء تحليل الأفلام التى درسناها فى هذا الجزء الثانى من البحث، أن النجاح كثيرًا ما يقترن بتراكم رأس المال.

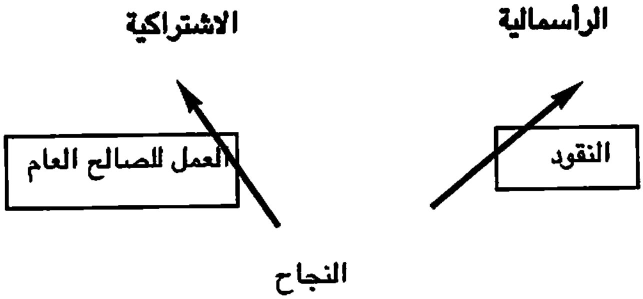
وعندما ندرس أسلوب التفكير السائد فى الفيلم، نجد أن فكرة النجاح ترتبط بنوعين من التفكير:

- أولئك الذين يربطون بين النجاح وبين العمل للصالح العام.
- وأولئك الذين يربطون بين النجاح وبين النقود.

والأولون يعتبرون أن العمل للصالح العام، والذى يعترف المجتمع بفائدته الاجتماعية، يمنحهم النجاح والهيبة والمقام الاجتماعى، ويعتبر الفيلم هذا الموقف على أنه مستمد من التفكير اليسارى.

أما الآخرون فى المقابل، فيعتبرون أن المال يسمح بالحصول على السلع المادية، والارتقاء الاجتماعى، ورأس المال، وهذا كما نعلم، نتاج النظام الرأسمالى.

ويمكن التعبير عن كل من نوعى التفكير حسب الشكل التالى:



الشكل ٢ : النجاح والعلاقات الاجتماعية

وكل شخص يتصور النجاح فى علاقة مع ما يتمنى أن يحققه له، الأمر الذى يعبر عن علاقته بالمجتمع (الرغبة فى المشاركة فى الآراء أو رفض ذلك)، وبالمجموعات التى يتكون منها المجتمع (الرغبة فى المعارضة أو الالتقاء إلخ). وفى الواقع، يمثل كل من هذين الموقفين تجاه النجاح، تحولاً سيكولوجيًا. وقدً مر من خلال الثغرة التى فتحتها اللبرالية التى أعلنتها سياسة الانفتاح الاقتصادى، الكثير من المواطنين الذين طالما قُدرت خدماتهم المقدمة للصالح العام، وتحولوا اليوم ليقدروا وضعهم على قدر ثرواتهم الشخصية. ويهرب البعض - ممن كانوا خلال أعوام الستينيات يخدمون الدولة بكفاءة، ويكتفون بالأجور التى تتمشى مع مواردها - اليوم إلى أى عمل لا يتناسب مع كفاءاتهم، أو خبرتهم، أو ما هو معروف عن اهتماماتهم الثقافية لمجرد أن أجره مرتفع. وهكذا انتهت فكرة الاشتراكية التى ألهمت جيل الستينيات، والتى طبقها هذا الجيل، حيث كان المثل الأعلى الثورى يتطابق مع الصالح العام.

يقول إبراهيم العيسوى: "فكرة النجاح التى يحاولون زرعها فى عقول الشباب حاليًا فكرة مشوهة، فهى لا ترتبط بالمرة بالعمل المنتج، أو الاستقامة، وهى فى المقابل، مرتبطة بالثروة وما يمكن أن تحققه من سلع مادية، بغض النظر عن الوسائل المستخدمة لتحقيقها. وعلى الرغم من أن الانتهازية، والجرى وراء الكسب، قد صارت

القيم المفضلة لدى أغلبية الناس، فلا يزال هناك مواطنون شرفاء يحاولون تثبيت وضعهم بأساليب شريفة، وبهدف المحافظة على قيم الاستقامة، والتفانى فى العمل، والمسئولية تجاه الآخرين. وهم يساهمون بذلك فى المحافظة على هذه القيم فى ذاكرة الشعب المصرى، وإثبات أن هناك بديلاً لفكرة الانفتاح الاقتصادى وقيمه، وأن الوقت سيجىء حيث تفيق الأمة وتعود إلى وعيها المفقود، ويمكنهم عندها قيادة إصلاح المجتمع" (العيسوى، ١٩٨٤، ص ٤٢-٤٥).

المـــراجع

عبد الخالق (جودة) ١٩٨٢، "تعريف الانفتاح الاقتصادى، وتطوره" فى: "الانفتاح، الجذور، الحصاد، والمستقبل"، القاهرة، المركز العربى للبحث والنشر.

البشلاوى (خيرية) ١٩٨٠، "لا يزال التحقيق مستمراً فى مهرجان الإسكندرية"، صحيفة المساء، ١٠ نوفمبر.

العيسوى (إبراهيم) ١٩٨٤، "فى إصلاح ما أفسده الانفتاح"، كتاب الأهالى.

الصبان (رفيق) ١٩٨٠، "لا يزال التحقيق مستمراً" نشرة نادى السينما، العدد ٨.

أمين (جلال)، "الاتجاه نحو الانفتاح" فى : "الانفتاح، الجذور ، الحصاد، والمستقبل" المصدر السابق.

Bourdieu (P.), 1979, *La distinction*, Paris, Minuit.

Braud (P.), 1984, Du pouvoir en général au pouvoir politique, dans: *Traité de science politique: la science politique, science sociale, l'ordre politique*, Paris, PUF, t.1.

Cotta (A.), 1991, *Le capitalisme dans tous ses états*, Paris, Fayard.

Eisenhower (D.), 1958, *The White House Years: waging Peace, 1956-1961*, New York, Doubleday.

فريد (سمير) ١٩٨٠، "لا يزال التحقيق مستمراً، نوعان من الناس فى مصر المعاصرة"، مجلة الفنون، العدد ١٣.

حسن شاه ١٩٧٩، "لا يزال التحقيق مستمراً فى مهرجان الإسكندرية"، صحيفة الأخبار، ٩ أغسطس.

Lukes (St.), 1982, *Power a Radical View*, London, The MacMillam Press, 8th Edition.

Mucchielli (R.), 1971, *La subversion*, Paris, Bordas.

مرسى (فؤاد) ١٩٨٤، "هذا الانفتاح الاقتصادى"، القاهرة، دار الثقافة الجديدة.

Raghavan (C.), 1990, *Recolonisation : l'avenir du tiers monde et les négociations commerciales du GATT*, Paris, Artel l'harmattan, Les magasins du monde, Oxfam.

Shoukri (G.), 1979, *L'Egypte, la contre révolution*, Paris, Le Sycomore.

زكى (رمزى) ١٩٨٢، "التضخم وأوضاع الأجراء"، فى: "الانفتاح، الجذور، الحصاد، والمستقبل"، المصدر السابق.

زيتون (محيى) ١٩٨٢، "نوع التنمية الاقتصادية"، فى : "الانفتاح، الجذور، الحصاد، والمستقبل"، المصدر السابق.

الفصل العاشر

أهل القمة

سيطرة رأس المال التجارى

فى سياق السياسة الجديدة للانفتاح الاقتصادى، التى تعمل على تعبئة رجال الصناعة وأصحاب رءوس الأموال، للاستثمار فى المجالات الاقتصادية المختلفة، بتقديم التسهيلات، وإزالة القيود، والتقدم بأشكال المعاونة، نجد أن أغلب الأفلام التى ندرسها فى هذا الجزء الخاص بالنصف الثانى من عقد السبعينيات، يتفق على إبراز الفساد السائد بسبب إلغاء القيود فى المؤسسات، والعلاقات الاجتماعية الاقتصادية القائمة على مبدأ الربح، و تراكم رأس المال. وفى فيلم "أهل القمة" (١٩٨٠)، من إخراج على بدرخان، نجد الفساد يرتفع من الدوائر الدنيا ليسود فى الدوائر العليا، حيث تعود مداخل الفساد للمراتب العليا من هياكل السلطة، وتفسد ضمائر ووعى قادة السلطات العامة، وأجهزة الدولة، ومساعديهم، وحلفائهم، بدلاً من أن ترفع من كفاءتهم. وفضلاً عن ذلك، فالمظاهر المختلفة للفساد، كالنهب والسرقة والغش والتهريب، تعطى الإشارة لانقلاب هياكل المجتمع وتوازناته. فحثالة المجتمع من اللصوص والمحتالين، تخلق مراكز قوى عن طريق التجارة، ويتعدون على القوانين، أو يضغطون لإلغاء القيود. وتكمن أصالة الفيلم فى أنه يكشف التركيب الجديد للمجتمع الذى تؤدى إليه سياسة الانفتاح الجديدة، ألا وهو الاتفاق بين السلطات العامة والبرجوازية التجارية الجديدة، وهذه الطبقة تحاول تأكيد قيم الربح والمضاربة والمال بصفتها تعبر عن الهوية الجماعية، بدلاً من السلطة، كما تفرض قوى السوق بدلاً من قرارات التخطيط، وذلك تعبيراً عن تلك القيم. ويعبر النجاح الفردى عن انتصار التجارة على

الصناعة، حيث تنمو الثروات الفردية الضخمة فى وقت قياسى غير مسبوق، ومع ذلك فالفيلم يكشف الممارسات المنحرفة لهذه الطبقة، والتى لا تتمشى مع مصالح المجتمع، ولا مع القيم الجماعية كالمساواة والتضامن والأمان والرفاهية، وكذلك اتساع المشاكل الاقتصادية وتعقدها.

وقد عبر بعض النقاد الفنيين فى الصحف عن الخوف من قيام الرقابة بحذف الوقائع والأحداث التى يتضمنها الفيلم، والتى تكشف التحولات النفسية والأخلاقية التى أثرت على القيم الأخلاقية للمجتمع والموقف منه، مثل ضياع هيبة القانون، وإضعاف المؤسسات والسلطات العامة، وظاهرة تسلق فئة من اللصوص والمهربين إلى قمة المجتمع عن طريق تجميعهم لثروات ضخمة بطرق غير شرعية، تهزأ من القوانين وأجهزة الدولة، وتعمل على إفسادها. يكتب رءوف توفيق: "ليس من عادتى أن أكتب عن فيلم قبل عرضه على الجمهور، ولكن توقع أن فيلم "أهل القمة" لن ينجو من مقص الرقيب الذى سيشوه الأجزاء التى توضح حجته، وتؤكد رسالته الناقدة والمثيرة للتوجس، يدفعنى إلى التقدم للدفاع عنه. وفى رأيى أنه من الأفلام التى يندر أن تنتج صناعة السينما المصرية مثلها فى الظروف الحالية، ولو عرض بدون أى حذف، فسيكون أهم أفلام عام ١٩٨١. وهو مأخوذ عن رواية للكاتب الكبير نجيب محفوظ، ويحتفظ بعمق الرؤية، والمغزى الاجتماعى للرواية الأصلية، والكل يعرف أن هذا الكاتب لا يكتب لمجرد الاحتفاظ بمكانه فى عالم الأدب، وإنما يكتب ليبلغ رسالة، ويرسم ويحدد بعض الحقائق الاجتماعية، وفى روايته "أهل القمة"، يتحدث عن بعض الوقائع المهمة مثل اجتياح المهربين للسوق الذين يقلبون التقاليد والمعايير، ويفرضون بثرواتهم سيطرتهم على المجتمع (...) ومن المهم تأكيد أنه إذا اتبع أصحاب رءوس الأموال فى عالم السينما المصرية مثال المنتج عبد العظيم الزغبى الذى غامر بأمواله فى إنتاج فيلم يعالج قضية بهذه الخطورة، لاستعادت السينما المصرية مجدها، والتف الجمهور حولها من جديد (...) وقد يتضايق المشرفون على الرقابة من منظر أو اثنين، أو من بعض العبارات، أو ربما من جو الانتقاد الاجتماعى الذى يثيره الفيلم، ولكن ألا يستمد الفيلم

بصفة عامة، مجمل ما يعرضه من الواقع؟ بل إننى أؤكد أنه لا يعرض سوى صورة مبسطة مما يجرى فى الواقع. فعالم التهريب ومافيا التجارة، أسوأ من ذلك بألف مرة، ويتجاوز بكثير ما يعرضه الفيلم. وطبقًا لتحقيقات النيابة والمدعى الاشتراكى، وكذلك القضايا المنظورة أمام المحاكم، فالمهربون يستخدمون أساليب ملتوية أكثر تخفيًا من المحاولات المكشوفة فى الفيلم لتمرير بضاعة مهربة فى سيارة نقل عبر جمرك بورسعيد. وهذه الحيل تبدو كلعب أطفال فى نظر أساتذة التجارة والتهريب (...) وقد يبدو من المثير للضيق أن يفشل ضابط الشرطة فى نهاية الفيلم فى التغلب على المهربين، بل أن يصل خطرهم إلى تهديد بيته. ولكن يبقى السؤال: هل من الأفضل أن نخرج هادئين بعد نهاية الفيلم، مطمئنين لانتصار رجل الشرطة، مما يزيل قلقنا، وينزع الخطورة عن هذه القضية المعروضة على الشاشة، أو أن نتأكد من استمرار هذه الخطورة، وأنه من الضرورى اتخاذ جانب الحيطة وكشف الخطر والقضاء عليه؟" (توفيق، ١٩٨١).(*)

ويؤكد مقال آخر نشر فى صحيفة الأخبار "أن الرقابة قررت حذف منظرين من الفيلم، ولكن منتج الفيلم عبد العظيم الزغبى تقدم بشكوى لوزير الثقافة الذى حولها للجنة التظلمات التى قررت عرض الفيلم بالكامل فى داخل جمهورية مصر، مع حذف المناظر التى قررتها الرقابة فى النسخ التى تعرض فى الخارج، فيما عدا النسخ المقدمة للمهرجانات ، وذلك نظرًا إلى أن الفيلم قد اختاره المجلس الأعلى للثقافة ليمثل مصر فى مهرجان لوكارنو بسويسرا. وفيلم "أهل القمة" يعرض حياة النصابين الذين ينتقلون من النشل إلى التهريب الذى يصل بهم لقمة السلم الاجتماعى (...) أما المنظران اللذان أعادتهما لجنة التظلمات بعد أن حذفتهما الرقابة، فيتعلق أولهما بنقل الضابط الأمين إلى أسيوط بعد كشفه لعملية تهريب، والثانى لكيفية رشوة موظف بوضع مظروف به نقود فى درج مكتبه المفتوح" .(الأخبار، ١٩٨١) .

(*) ترجمة عن الفرنسية . (المترجم)

ومن جهة أخرى يلاحظ الناقد عاطف فتحى وجود أسلوب يضفى الشرعية على اللص بما يكسبه من عطف الجمهور ، وبذلك يلغى الهدف الأصلى للفيلم ، وهو كشف فئة اللصوص والمهربين، فهو يكتب: "يعالج المخرج على بدرخان فى فيلمه الأخير "أهل القمة" المأخوذ عن رواية الكاتب الكبير نجيب محفوظ المشكلة الخطيرة للنمو الكبير لفئة من المستغلين الطفيليين فى إطار قوانين الانفتاح الاقتصادى الحالية، وهذه القضية تؤثر على البناء السياسى والاقتصادى للمجتمع، وتؤثر على مواقف الأفراد وسلوكهم (...) ولكن عيب الفيلم يكمن فى تصويره لشخصية اللص زعتر بشكل محبب للجمهور. حيث ينجح فى استغلال الانفتاح الاقتصادى ليحقق الارتقاء الاجتماعى، وعلى الرغم من تخلفه الثقافى فإنه يتغلب على جميع خصومه بمن فيهم الممثل الصادق للقانون، الذى يتخذ مواقف "دون كيشوتية" تنتهى إلى الفشل. ومن يتعاطفون مع شخصية ضابط الشرطة هذا هم الأقلية المستنيرة الواعية بنبل مواقفه ضد هذه الممارسات المنحرفة التى صارت القاعدة. والفيلم يقدم تحذيراً صريحًا وواضحًا ضد الخطر الكامن فى هذه الممارسات للفئات الطفيلية الضارة بالمجتمع المصرى فى لحظة يمر بها بمرحلة حرجة من التطور" (فتحى، ١٩٨١).

وفضلاً عن ذلك، يبرز النقاد بصفة عامة، المشكلة الآنيّة التى يعالجها الفيلم وهى "ظهور فئة اقتصادية جديدة فى إطار سياسة الانفتاح الاقتصادى، المقررة فى عام ١٩٧٥، تضم المهربين الذين يخالفون القانون، ويحصلون على البضائع عن طريق التهريب، ويفتتحون الشركات التجارية" (آخر ساعة، ١٩٨١). كما يبرزون "الطبيعة الطفيلية لتلك الفئة التى تنعم على عرش الثروة، والتى كدست ثرواتها باستغلال الظروف، والناس والقوانين" (حسن شاه، ١٩٨١).(*)

كما يشيرون إلى أن "الفيلم يعالج بوعى وفهم قضية التهريب والعالم المنحط من المغامرين والمنحرفين والفاسدين المرتبطين بهم فى عالم سادة سوق العتبة الكبار

(*) ترجمة عن الفرنسية . (المترجم)

والصغار" (السلاموني، ١٩٨١). ولكن النقاد يغفلون عن قضية فساد السلطات العامة، والأجهزة الإدارية في الجمارك التي ترفع المخالفات والرسوم الجمركية عن كاهل المهربين. ويتحدث الناقد رفيق الصبان بقدر من الاعتدال عن توازن القوى في المجتمع بين فئة المهربين ، والأجهزة المكلفة بتطبيق القوانين، حيث يقول: "إن الصراع بين فئة من الطفيليين نشأت في ظل ظروف اجتماعية واقتصادية خاصة تضمن لها النجاح والازدهار طالما استمرت، وبين فئة تمثل النظام، ولا تملك سوى سلطات محدودة لمقاومة هذه الآفة القاتلة، والمحكوم عليها نتيجة لذلك، بالفشل في محاولتها لمقاومتها. هو صراع غير متكافئ، و"أهل القمة" يحكي بالضبط قصة هذا الفشل وهذا النجاح" (الصبان، ١٩٨١). ويشير مقال آخر باختصار إلى أن "الضابط الأمين الذي يبذل جهده للقيام بواجبه، ويحاول القضاء على السرقة والتهريب، يكتشف لدهشته، أن المهربين يحظون بالحماية، ويعاقب على جهوده بالنقل إلى الصعيد" (آخر ساعة، ١٩٨١). ونلاحظ أن هذين الناقدين الأخيرين يمارسان الرقابة الذاتية بامتناعهما عن الإشارة بصراحة كما يفعل الفيلم، إلى أن صراع ضابط الشرطة ضد المهربين كان محكومًا عليه بالفشل لا لمجرد الوضع القوى لهم، وإنما بسبب فساد رؤسائه – في داخل الجهاز نفسه الذي ينتمي إليه – الذين يساندون أحد كبار المهربين الذي يكشف هو نشاطه غير القانوني.

ملخص أحداث الفيلم

يتعاون زعتر، وهو نشال، مع ضابط الشرطة محمد لاستعادة محفظة تضم أوراقًا هامة سرقت من رجل أعمال اسمه زغلول. وفي مقابل هذه الخدمة، يطلب زعتر من زغلول العمل في شركته الكبيرة للاستيراد والتصدير، ويتحول زعتر من حمال للبضائع، إلى رجل أعمال، حيث يستفيد زغلول من خبرته في السرقة، ويعلمه فنون التهريب الدقيقة. وينجح زعتر في إثبات جدارته وجرأته في هذه الأعمال، ويصير اليد اليمنى لزغلول. وهو يتقرب إلى سهام، ابنة شقيقة الضابط محمد، التي تجهل

نشاطاته، ويغريها بوضعه الجديد رجل أعمال. وفى الوقت نفسه يجر مجموعة النشالين التى ينتمى إليها للعمل معه فى التهريب، وتزدهر أعمالهم، ويفتتحون متاجر. ويعمل الضابط محمد مع شرطة مكافحة التهريب للإيقاع بهم، ولكنهم يفلتون من قبضته. يستولى زعتر على كمية كبيرة من البضائع المهربة لحساب زغلول، وينفصل عنه ليعمل لحساب تجارته الخاصة. ولمعاقبته على هذا العمل، يكشفه زغلول للضابط محمد، كما يكشف محاولته الزواج من سهام ابنة شقيقة محمد. وبعد ذلك، وكوسيلة للتغطية لنشاطه عن أعين الشرطة. يطلب زغلول الزواج من سهام ليحقق الارتباط مع رجل الشرطة. ولكن سهام ترفض هذا الزواج، وتطلب من زعتر مساعدتها فى التخلص منه، فيعرض عليها العمل معه فى التجارة لتتخلص من وصاية خالها وزوجته. ويكشف تحقيق الشرطة تورط زغلول فى عملية تهريب كبرى، ولكنه يحصل على إعفاء من العقوبة. وفى المقابل يتقرر نقل محمد - الذى لا تحظى استقامته ولا حماسه فى النضال ضد التهريب بالتقدير - إلى عمل آخر بالصعيد.

تحليل الفيلم

تظهر لافتة عليها صورة مكبرة لبصمة إصبع بخطوطها الدائرية، ويظهر عليها اسم المنتج، وعنوان الفيلم، واسم مؤلف الرواية المأخوذ عنها الفيلم، وهذا ما يوحى بأن مادة الفيلم تتعلق بسلطة القانون، واحترامه أو التعدى عليه. ثم يُفتتح المشهد الأولى للفيلم بلقطة مقربة لرجل جالس فى كابينة سيارة يقودها سائق، وينظر الرجل بتدقيق إلى الشوارع، مما يشير إلى أنه يبحث عن شىء ما. ويتقابل مع هذه اللقطة لقطات كبيرة، وأخرى بانورامية، تظهر الإعلانات التى تملأ الشوارع عن بضائع مستوردة مثل السجائر الإنجليزية أو الفرنسية، والمأكولات المحفوظة، والسيارات. تتجه السيارة نحو أحد الكبارى، وتظهر لقطة ثابتة تبين لافتة إعلانية مكتوبًا عليها: "سنوات الرفاهية فى الانتظار"، فى محاولة لتجميل وتأكيد فعالية سياسة السلطات القائمة. وتتلو ذلك لقطة بانورامية تظهر لافتة اسم الوكيل المصرى لسيارات شفروليه الأمريكية، وكذلك إعلانات

عن سجائر أمريكية، وعن مشروعات لبناء فنادق للسياحة. ويتلو ذلك لقطة متحركة من أعلى لأسفل لونش يعمل فى أحد مواقع البناء. وهذه اللقطات تعبر بشكل واضح وواقعى عن السياق العام للانفتاح الاقتصادى، حيث تتوافر السلع الاستهلاكية المستوردة ، مما يوحى بالوفرة ، ويدعو للمزيد من الاستهلاك. وبناء الفنادق وغيرها، هو العمل الوحيد الملموس فى هذا المجال، فى حين تختفى الصناعة بالكامل من الصورة، والسلطة السياسية التى تشير إليها اللافتة: "سنوات الرفاهية فى الانتظار" تعد بهذه الرفاهية عن طريق الاستهلاك، والنشاط الفندقى، وأعمال البناء، والتى تبررها هذه الحملات الإعلانية. ولكن من المبرر أن يتساءل المرء عن قدرة هذه السلطة على تحقيق تطلعات مجموع السكان، أو مجرد تحقيق طموحات النخبة المتميزة، ويجيب الفيلم فى بقيته عن هذا التساؤل الذى يثيره مشهد المقدمة.

يقف عدد كبير من الأشخاص أمام إحدى محطات الأتوبيس، ونرى فى لقطة مقربة رجلاً يحمل صحيفة، ويراه الرجل الذى فى السيارة، ويطلب من السائق التوقف قريبًا من محطة الأتوبيس. ونفهم أن الرجل ضابط شرطة، وينشل الرجل الذى يمسك بالصحيفة محفظة أحد المنتظرين، فيرسل الضابط رجلى شرطة للإمساك به، ولكن النشال يهرب منهما بالتعلق بأتوبيس مكدس بالركاب، يصل إلى المحطة وينطلق على الفور، ويشير الضابط لرجلى الشرطة بالعودة ويركبون السيارة.

ونرى فى لقطة متحركة إلى الأمام اللص وهو متعلق بصعوبة على الدرجة الخارجية للأتوبيس، مما يشير إلى انعدام الراحة فى وسائل المواصلات العامة، ثم ينزل بالقرب من أحد الكبارى، ويعبر الكوبرى، ويخرج النقود من المحفظة التى نشلها ويعدها. وعند نهاية الكوبرى يفاجئه الضابط بالنداء عليه باسمه "زعتر" ويضع القيود الحديدية فى يديه، ونرى فى لقطة كبيرة يده الممسكة بالنقود والمقيدة بالحديد. ثم تظهر عناوين الفيلم، فوق صورة لعدد من بصمات الأصابع، يتلوها عدد من الصور الثابتة منها صورة جانبية لزعتر بملابس السجن، وصورة متوسطة لزنزانته فى السجن، ثم عدة صور كبيرة لمسجونين يقومون بأعمال مختلفة، ثم صورة مقربة لزعتر أمام منامته فى الزنزانة.

وفى مشهدى الافتتاح والعناوين، نرى زعتر شخصًا منحرفًا، دائم التردد على السجون، وفى المقابل نرى الضابط ممثلاً للنظام الذى يسهر على أمن المواطنين، وموقفه من الجمهور يتعارض فى خط مستقيم مع موقف زعتر منها.

فى لقطة جامعة، نرى واجهة مبنى سنترال التليفونات، وتقف ثلاث سيدات أمام باب الخروج، وتسأل إحداهن: "فين سهام؟" التى تصل فورًا وتعتذر بأنها كانت تنهى عملاً مهمًا قبل الانصراف، وتقترح إحدى الموظفات البدينات أن تتقاسم الأربعة أجر الانتقال بالتاكسى للتخلص من متاعب المواصلات العامة، وترفض الباقيات هذا الاقتراح لعدم توفر النقود. وينتهى الأمر بركوبهن جميعًا المواصلات العامة، ونرى فى لقطة متوسطة، زحام الركاب فى الأتوبيس الذى ركبته سهام وزميلاتها، ويضايقها أحد الركاب بتصرف غير مؤدب فتتشاجر معه. ويتدخل بعض الركاب معبرين عن السخط على الزحام وانعدام الراحة فى وسائل المواصلات العامة، ويتوقف الأتوبيس فجأة فى إحدى المحطات، وتنزل سهام وبعض الركاب باستعجال، ويتعلق آخرون بالأتوبيس الذى ينطلق بسرعة، ويعبر بعض الركاب الذين لم يلحقوا به عن الغيظ، وينخلع كعب حذاء سهام فى وسط الزحام.

وعلى العكس من الضجة الدعائية فى المشهد الأول حول علامات الانفتاح الاقتصادى والتى تؤكد أن الرفاهية فى متناول الجميع، وتدعم بذلك شرعية النظام وفعاليته، فإن المشهدين الأخيرين يعبران عن عدم اهتمام السلطات العامة بمشاكل المواطنين، وقلة الخدمات التى توفرها لهم، وعدم كفاية وسائل المواصلات العامة، وتكدس الركاب فى القليل المتوفر منها، وأخيرًا الفقر الذى يعانى منه الموظفون.

وتلتقط سهام طفلتين عند باب الخروج من إحدى المدارس، وتصحبهما إلى المنزل. ونرى فى لقطة مقربة امرأة تضبط زينتها فى إحدى الشقق وهى تمسك بالمرآة، ونسمع صوت جرس الباب، فتنادى على من تدعى زهيرة لتفتح الباب. وفى لقطة متوسطة، نرى هذه الأخيرة وهى منشغلة بتحضير الطعام فى المطبخ، بعكس الأخرى المتفرغة لزينتها. وتفتح زهيرة الباب، وتدخل سهام والطفلتان داخل الشقة، وتقبل سهام والدتها زهيرة،

وتحيى سناء، المرأة الأخرى، ثم تنضم لوالدتها فى المطبخ لتساعدها. يصل ضابط الشرطة، ويجلس الجميع إلى المائدة لتناول الطعام، فنرى العائلة بأجيالها المختلفة مجتمعة على المائدة؛ ضابط الشرطة محمد وزوجته سناء، وطفلتيه أمل ومنال، وزهيرة شقيقة محمد، وابنتها سهام. ولكن جو المائدة يتعكر بسبب شكوى سناء من نوعية الطعام، فهى تتهم زهيرة بالتبذير فى تكاليف الطعام، وتترك المائدة علامة على الاحتجاج. ويتبعها محمد بعد أن يوجه لشقيقته الشكر على جودة الطعام. وتتبادل سهام ووالدتها النظرات يصاحبها موسيقى حزينة تعبر عن الاضطراب والسخط.

وفى لقطة مقربة، نرى محمد فى غرفته، يعاتب زوجته على تصرفها تجاه شقيقته، ويشير إلى أنها تقوم بجميع الأعمال المنزلية، وتوفر لهم الراحة. ونرى سناء فى لقطة متوسطة جالسة أمام المرآة، مما يشير إلى أنانيتها، وتشكو من تحملهما لوجود زهيرة وسهام معهما. ويرد محمد بأنه لم يكن معقولاً تركهما تقيمان فى خيمة بعد انهيار منزلهما. فتطلب منه أن يستخدم نفوذ كونه ضابطًا للشرطة لإيجاد شقة لهما، وتضيف أن زهيرة تملك معاشًا بعد وفاة زوجها، وأن سهام لديها دخل يسمح لهما بتأجير شقة. ويعترض محمد على هذه الحجة، مشيراً إلى عدم التناسب بين الدخول وبين الإيجارات المرتفعة، ولضرورة دفع خلو رجل للحصول على شقة. وتشكو سناء حظها العاثر، ويؤكد لها محمد أن جميع المواطنين يتعرضون لظروف مشابهة بسبب المشاكل الاقتصادية السائدة، كذلك يؤكد أن من واجبه تقديم الضيافة لأعضاء عائلته فى حالة الاحتياج مهما كانت موارده المالية ضعيفة.

ونلاحظ هنا أن وصف حالة عائلة محمد فى هذا المشهد، يبرز المشكلة التى تعبر عنها المشاهد السابقة فى صور الواقع الذى تعبر عنه من نقص اهتمام السلطات بمشاكل المواطنين كما يتضح من حالة الخدمات التى توفرها لهم، مثل عجز وسائل المواصلات، وانخفاض الدخول، وارتفاع الأسعار، وصعوبة الحصول على مسكن.

ينهى محمد مناقشته مع زوجته مقترباً من النافذة، فيرى شيئًا فى الشارع يثير انتباهه، ويندفع إلى الخارج بسرعة، ونرى فى لقطة مقربة، زعتر مستنداً إلى باب

حديقة، وهو يحاول قطع أحد القضبان بسلاح مطواة معه. يقترب منه محمد ويسأله: "إمتى خرجت من السجن يا زعتر؟"، ويرتبك زعتر - الذى يلبس ملابس رثة ويضع على رأسه بيريهًا مبقعًا - لمقابلة محمد، ويجيب: "خرجت من أسبوعين"، ويسأله محمد عن السبب فى وجوده أمام منزله، وعما إذا كان سيصلح حاله ويتعلم مهنة يتعيَّش منها. ويجيب زعتر بأنه كان يجهل أن محمد يسكن فى هذه الناحية، ويقول إنه يحتاج إلى رأسمال حتى يتمكن من البدء فى عمل، وهو بهذا يتبنى الخطاب الشائع المبنى على مبادئ اللبرالية السائدة، أى رأس المال، والعمل الحر، بل ربما المبادرة الفردية. ويلومه محمد، ويستولى على المطواة التى يستخدمها، ويهدده بسجنه إذا لم يجد عملاً، ويبتعد زعتر مسرعًا تحت تأثير هذا التهديد.

تتوقف سيارة كبيرة فخمة يقودها سائق أمام قسم الشرطة، وينزل رجل يجلس على الكرسى الخلفى، ومنظره يدل على الرفاهية، يدخل إلى القسم، ونرى فى لقطة مقربة، محمد يستقبله فى مكتبه وهو يمتدحه مثل محسن معروف. ويجلسان، ويقول الرجل: "أنا جاى هنا مع الأسف، لإبلاغك بحادثة سيئة حدثت لى." فيجيب محمد: "المأمور كلمنى عنها، وهى حادثة سيئة يا زغلول بك"، فيرد زغلول: "المأمور عدلى بك رجل محترم جدا". ويقدم للضابط سيجارة أجنبية، فيرفضها لأنه يشرب السجائر الوطنية. ويخبره زغلول بأن محفظة تحوى أوراقًا فى غاية الأهمية قد سرقت منه فى أثناء حفل، أقامه للفقراء فى مسجد القبة الفداوية، عندما أخرجها لتوزيع بعض العطايا على الفقراء وعلى خدم المسجد. وأكد اهتمامه باستعادة الحافظة لأهمية المستندات الموجودة بها، وقال: "قال لى عدلى بك إنك تعرف جميع اللصوص" يجيب محمد: "مش كلهم، فكل يوم تظهر أنواع جديدة من اللصوص، وعلى أى حال، لا نعتقل اللصوص إلا عندما يرتكبون جريمة، أو يتخلصون من المسروقات، والتعليمات مشددة بهذا الخصوص، ونحن مكلفون باحترام القانون،" فيقول زغلول: "يعنى مفيش أمل إنى أسترد المحفظة"، يرد محمد: "فيه طريقة للبحث أحيانًا تجيب نتيجة مفيدة، سأجربها وأبلغك بالنتيجة".

ونلاحظ فى هذا المشهد تقييمًا إيجابيًا لشخصية زغلول، فهو يتخذ الطابع الأبوى، وهو يمارس الأعمال الخيرية، وتقديم المساعدة للمحتاجين، وهو لا يؤكد أهميته بالكرم والمنح فقط، ولكنه يدعمها بعلاقاته برجال القانون مثل المأمور.

نرى فى لقطة عامة، مقهى فى حديقة حيث تنتشر الطاولات ويجلس إليها الزبائن، تتلوها لقطة متوسطة نرى فيها زعتر جالسًا يتحدث مع أحد الرجال، الذى يقول: "حقك تكون مبسوط بخروجك من السجن، وتستفيد من حريتك،" تقترب فتاة بملابس تقليدية، وتعرض على زعتر بعض الطعام، ويعترض رجل آخر جالس بالقرب منه على هذا التباسط، فتقول الفتاة: "غيران من إيه يا طاطا؟"، ويشكو طاطا من فراغها بسبب تقربها من زعتر الذى لا يعمل، ويقترح عليها العمل معه فى النشل من المواصلات العامة، فترفض اقتراحه بحجة أن المواصلات العامة تتعرض للكثير من النهب بحيث لم يبق بها شىء يمكن سرقته. يطلب زعتر الشاى فيذكره صاحب المقهى المعلم حنش بأن طلباته غير المدفوعة قد كثرت. يخطرهم صبى المقهى بحضور اثنين من رجال الشرطة، فيسرع المعلم حنش لملاقاتهم، ويعلم أنهما يبحثان عن زعتر، ويسأله إن كان قد ارتكب جريمة، فينكر ذلك ويؤكد أنه لا يتحرك ولا يقوم بأى عمل. وتتدخل الفتاة لتقنع زعتر بعدم الذهاب معهما للقسم خوفًا من اتهامه بجريمة لم يرتكبها، ويؤيدها الرجل الذى كان يتحدث مع زعتر قائلاً للشرطيين: "عاوزين نعرف التهمة الموجهة لزعتر، بيقولوا فيه قانون فى البلد دى، ولاّ إيه؟" ويرفض الشرطيان هذه الحجة، ويأخذان زعتر بالقوة. ومن مواقف هذه الشخصيات بالنسبة لزعتر – وخاصة تحمل المعلم حنش قيمة المشروبات التى يستهلكها – نكتشف وجود علاقات تماسك اجتماعى وتضامن بين أفراد هذه الفئة من اللصوص فى مواجهة الظروف العامة السيئة، وأوضاعها الهامشية.

نرى فى لقطة متوسطة، الضابط محمد ، يوقع بعض الأوراق التى يقدمها أحد مرءوسيه مع تقديم تقرير عن أعماله، ويعلن أحد رجال الشرطة وصول زعتر، فيطلب منه إدخاله، ويشكو زعتر من مضايقات رجال الشرطة، ويطلب معرفة سبب استدعائه،

ويؤكد أنه لم يرتكب أية جريمة منذ الإفراج عنه، كما يؤكد أن الشرطة تعرف ذلك لأنه مراقب. وينسحب مساعد محمد الذى يقول: "من الواضح أنك استقمت، فقد رآك بعضهم تصلى فى الجامع" ، يجيب زعتر: "أى جامع؟ عمرى ما صليت فى أى جامع".

- "أمال كنت بتعمل إيه فى جامع القبة الفداوية؟".

- "مانيش فاهم حاجة، جايبنى هنا علشان إيه؟".

ويطلب منه محمد إعادة المحفظة التى سرقها فى جامع القبة الفداوية، فيعترض زعتر على هذا الاتهام ويؤكد أنه لا يقوم بأى عمل، فيسأله محمد إن كان يعرف من سرق المحفظة، فيجيبه ساخرًا: "جايبنى هنا علشان أدلك على الحرامى؟"، فيأمره محمد بالمحافظة على ألفاظه، ويقول زعتر: "دى مش أول مرة تطلب مساعدة ناس مننا"، فيسأله: "تعرف اللى سرق المحفظة؟ عندك فكرة عن العملية دى؟" ، ويمتنع زعتر عن الرد ، ويقول: "محتاج لبعض الوقت". ويقترح عليه محمد المساعدة فى رد المحفظة لصاحبها بسرعة، وهو على استعداد لدفع مكافأة كبيرة. ويوافق زعتر وينسحب. ويبدو من شباك مكتب محمد ظلام الليل، ويتكئ على المكتب واضعًا ذراعيه على رقبته لإزالة التعب، مما يشير إلى أنه يعمل وقتًا طويلاً، ولديه شعور قوى بالمسئولية، والإخلاص فى العمل.

فى لقطة عامة، نرى الحديقة الملحقة بالمقهى ، وبها بعض الزبائن، طاطا ومعه لص آخر يلعبان النرد، وزعتر مع الفتاة يجلسان فى الخلفية. ويقص طاطا أنه تابع سيدة أنيقة وسرق حقيبة اليد الخاصة بها، ويريها لزميله، ويقول إنه وجد بها مبلغًا صغيرًا من النقود، ويستنتج من ذلك أن صاحبتها موظفة، فيقول زميله: "الموظفون افتقروا جدا الأيام دى"، وتضيف الفتاة: "بيقولوا اللى يسرقهم ما يدخلش الجنة"، وتؤكد هذه الأقوال الأوضاع العامة للموظفين وبؤسهم ، وتبرزها، مما يثير الشك فى الفروض السائدة التى تؤكد قدرة النظام على تحقيق الرفاهية لجميع المواطنين فى إطار سياسة الانفتاح الاقتصادى.

نرى زعتر فى لقطة مقربة وهو يبدو مهموماً، وتقول له الفتاة: "ما تقلقش، إذا كان دوكش اللى سرق المحفظة حيردهالك، هو بيحبك" ، فيرد زعتر: "بيحب الفلوس أكتر"، ويجلس المعلم حنش على طاولتهما ويقدم لهما السجائر، ويقول: "دوكش راجل جدع، وبيقدّر مساعدتك لعيلته فى حبسته اللى فاتت، وحيرد لك الجميل".

– "وإذا ما كانش هو اللى سرق المحفظة؟"، يتساءل زعتر بقلق.

– "مش ممكن ما يكونش هو، الجامع فى منطقته ، وما حدش غيره ممكن يقرّب" ، وتدل هذه الأقوال أن المعلم حنش ذو سوابق فى السرقة، ويعرف قواعدها جيداً، ويعبر زعتر عن أمله فى عبور هذه التجربة بسرعة حتى يتخلص من متابعة ضابط الشرطة محمد، وهكذا يبدو أن مصيره معلق بإعادة هذه المحفظة.

فى لقطة مقربة، نرى محمد يصلح قطعة أثاث فى منزله، وتتسع الصورة لنرى بقية العائلة ملتفة حول طاولة فى مدخل الشقة، وتقدم زهيرة له الشاى فيشكرها، وتعلن أن هناك من يطلب يد سهام، فيسألها عن موارد عائلة العريس ، فتقول إنهم ناس غير ميسورين. ويسأل سهام عن وظيفة العريس، فتقول إنه حاصل على ليسانس الحقوق ويعمل حالياً فى وزارة الأوقاف والشئون الدينية، فيسألها: "وكيف سيتزوج إذن؟" ، وهذا يشير إلى أوضاع الموظفين العموميين السيئة، وتقول سناء: "أنبهك أننا لا نملك الموارد التى تسمح بتمويل أو المساعدة فى استعدادات الزواج." ونرى فى لقطة مكبرة، ملامح الأسف على وجه سهام، ويقترح محمد أن تبلغ العريس المنتظر بهذه المناقشة وتعرف رأيه فيها. ويرن جرس الباب، وتفتح ابنة الضابط وتعلن وصول زعتر، وتنسحب العائلة إلى الداخل، ويستقبل محمد زعتر الذى يعيد إليه محفظة زغلول، ويجلسان، ويسأل محمد: "هل تستطيع أن تبلغنى بمن سرق المحفظة؟" فيجيب "عمرى ما أخون صاحبى" .

– "يسخر محمد: "باين عندك مبادئ".

- "لو كانت الأمور أحسن، كنت بقيت شخص تانى".

- "ضابط بوليس مثلاً؟".

- "لا، مهنتكم ما تعجبنيش. الحكومة تطلب منكم القبض على الحرامية والمنحرفين لحماية المواطنين، وبعد كده تفرض نفس الحكومة عليهم ضرائب عالية، وأسعار عالية، وتمغات وضرائب تانية".

- "الأفكار دى ممكن تدخلك السجن".

- "مشكلتكم إنكم مش مستعدين تعترفوا بالحقيقة، الوظيفة إللى أحب اشتغلها هى مدير بنك".

- "علشان تسرق الخزينة؟" يسخر محمد.

- "لا دى مهنة تكسب أكتر من كده بكتير".

تقدم سهام له كوبًا من الشاى وساندويتشًا، ونرى وجه زعتر فى لقطة كبيرة، وهو مندهش ومعجب بجمالها. محمد يطلب زغلول ويدعوه إلى مكتبه لإعادة محفظته.

ومن المهم أن نلاحظ فى هذين المشهدين الأخيرين أن اللصوص المفروض استبعادهم من المجتمع - هم للمفارقة - الذين يشرحون أوضاعه الاقتصادية السيئة، ألا وهى سوء حال الموظفين، وازدحام المواصلات العامة، وغياب الخدمات . وفضلاً عن ذلك، فزعتر هو الذى يحدد بشكل يدل على سعة الأفق الأهداف البعيدة للنظام الاجتماعى، حيث يقول إن الحكومة تحارب النهب فى المجتمع، ولكنها بدلاً من اتباع اختيارات وبرامج استراتيجية مفيدة لهذا المجتمع، فإنها تكتفى بدور الخزينة العامة وجمع الضرائب، وتدل هذه الإشارات على أن انتقاد نظام الانفتاح الاقتصادى غير مسموح به بصفة عامة، وأن الفئات الواقعة على هامش المجتمع، والتى لا تتعرض لقيوده المباشرة، والتى لا تشعر بالضرورة بحكمة الإجراءات العملية المفترض أنها تتمشى مع المشاكل الاقتصادية السائدة، هى وحدها القادرة على الرؤية الواضحة للموقف.

نرى فى لقطة كبيرة، يدين تفحصان محتويات محفظة، وتتسع اللقطة لنرى زغلول فى مكتب محمد، وهو يعطى زعتر مبلغًا من المال مكافأة. ويطلب منه زعتر مكافأة إضافية بحجة أن هذه المكافأة من حق الذى نشل المحفظة، وهو يعبر بذلك عن التضامن مع زميل له فى جماعته الهامشية. ويوافق زغلول رغم اعتراض محمد، فيطلب زعتر منه توفير عمل له، معلنًا أنه ينوى ترك طريق الانحراف، ويستعطف زغلول بالإشارة إلى صفة كونه رجل أعمال خيرية، ويؤكد أن العمل الشريف سيعفيه من مطاردات محمد. وهكذا، فعداء المجتمع، والحاجة والجوع إلى جانب مطاردات ضباط الشرطة، هى التى تدفع زعتر للانحراف كما يدل إعلانه الرغبة فى التوبة.

وفى لقطة مقربة، نرى زغلول يستخدم مسبحته فى يده ، دليلاً على التقوى، ويقول: "ما دمت تعلن نيتك النصوحة فى التوبة فسأساعدك بكل سرور"، ويوافق محمد على هذا الموقف مع تحذيره من عودة زعتر للانحراف. ويؤكد هذا الأخير نيته فى السير فى الطريق القويم، واستعداده للقيام بأى عمل يحقق له الكسب الشريف، ويطلب منه زغلول التوجه إلى شركته، وهكذا تتطور أحداث الفيلم بتغير زعتر تحت ضغط الشرطة، وصعوبة ظروف الحياة، مع ظهور الفرصة لعمل شريف.

ومن المهم أن نؤكد أن تلميع صورة صاحب العمل - بل الزعيم الاجتماعى التى يمثلها زغلول - تتمشى مع التوصيف السياسى والاجتماعى المفترض فى هذه الفئة فى ظل الأوضاع الاقتصادية الخاصة بالسنوات ١٩٧٥-١٩٨٠، ألا وهى قدرته على توفير فرص العمل، وحماية المؤسسة الاجتماعية، والتخفيف من أخطار اللبرالية الاقتصادية فى ظل غياب دور الدولة الحمائى . كذلك يجرى إبراز تجاويه الأخلاقى، وتُنسب هذه الصفات لشخصه أصلاً دون ارتباط بخطة لاكتساب المكانة الاجتماعية والاقتصادية، فأعمال الخير، والخدمات الاجتماعية التى يقدمها هى علامات على طيبته الشخصية، وكرمه بالنسبة للمحتاجين، واهتمامه بمن يطلبون الإحسان، بما يشير إلى أن دعم جهاز الشرطة الذى يتمتع به، إنما هو نتيجة لقدرته هذه على العطاء.

وينصرف زعتر بصحبة أحد رجال الشرطة، ويمر فى أحد الممرات بسهام التى تتوجه إلى مكتب خالها محمد، وتدل نظرته المركزة عليها، على إعجابه بجمالها. وتدخل سهام إلى مكتب محمد وزغلول يستعد لمغادرته، فيقدمها له، ويمتدح هذا الأخير جمالها، وينصرف بعد توجيه الشكر له على معاونته. وتخبر سهام محمد أن رفعت، الذى يطلب يدها، يريد مقابلته، وتقترح أن تجرى المقابلة خارج المنزل حتى تتجنب تدخل أى شخص آخر، ويوافق محمد.

وتتلو هذا المشهد صورة كبيرة للخاطب ، تسمح بالتعرف عليه، وهو يتحدث بطلاقة عن ضرورة الحب كأساس لرابطة الزواج، وعن إعجابه بصفات سهام، ويقاطعه محمد ليحصر المناقشة فى الجوانب الواقعية. ونراهما فى لقطة متوسطة، يجلسان مع سهام فى كافتريا، تحيط بهم الخضرة، وفى رأى محمد، فالحب ليس العامل الوحيد الواجب أخذه فى الاعتبار عند الزواج فى ظل الظروف الاقتصادية الحاضرة، ويقترح رفعت التقليل من التكاليف المرتبطة بالزواج مثل الشبكة والمهر وحفل عقد القران. ونرى فى لقطة كبيرة، نظرة سهام الموافقة على هذه الأفكار، ويسأله محمد إن كان يمتلك شقة، أو إن كان من الممكن أن يسكن – هو وسهام – مع والديه فى حالة عدم توفر الشقة، فيجيبه بالنفى فهو لا يمتلك شقة، كما لا يمكنه الاستفادة من الحل البديل لأن شقيقه الأكبر يسكن هو وزوجته مع والديه، وهو يطمح فى الحصول على عمل بأجر كبير فى الخارج حتى يتمكن من تأسيس منزله الخاص. ويقول محمد: "بما أنك لست مهندسًا أو عاملاً فنيًا ، ففرص العمل فى الخارج محدودة أمامك" فيجيب رفعت: "محدودة ولكن مش معدومة"، وإذا لم تتوفر فرص الهجرة، فالبديل فى رأى رفعت هو إعلان الخطوبة والانتظار لحين تحسن الظروف. ولكن محمد، فى المقابل، لا يميل إلى الخطوبة الطويلة فى ظروف عدم توفر الحل السريع، ويشير إلى عدم التأكد من تحسن الأحوال نظرًا لظروف الأزمة العامة. ولكنه يؤكد لرفعت أنه سيوافق على زواجه من سهام إذا ما سمحت ظروفه الاقتصادية فى المستقبل بتحقيق هدفه، ويطلب منه ألا يتصل بسهام، ويسأل رفعت سهام بلهجة حزينة عن رأيها. ونرى ، فى لقطة مكبرة،

نظرتها المستسلمة، ثم تنظر لخالها بنظرة عتاب، ونرى الثلاثة فى لقطة متوسطة ، ويبدو عليهم الألم. ثم تصغر اللقطة تدريجيًا حتى لا يبقى فى الكادر سوى وجه رفعت اليائس، وهذا التصغير للصورة، والعودة لوجه رفعت وحده فى أول المشهد، يشير إلى أن آمال الخاطب قد أحبطت مقدمًا بسبب الظروف الاقتصادية القاهرة. وتلقى نهاية هذا المشهد ضوءًا قاتمًا على أوضاع الفئات الوسطى، يشير إلى تغيرات أساسية فى مواقفها وممارساتها. فالنظام السياسى لا يستطيع أن يضمن لتلك الفئات الحد الأدنى من الرفاهية والأمان، ألا وهى الدخل الكافى، وإمكانية بناء أسرة، والحصول على مسكن لائق، وللتغلب على هذه الأوضاع، تبدو الهجرة البديل الوحيد المتاح أمام الشباب.

ويثير قرار محمد برفض زواج رفعت من سهام الحزن فى المنزل، فتشكو سهام فى غرفتها، وهى تبكى من سوء مصيرها، وتحاول والدتها التخفيف عنها، وفى صالة المعيشة المجاورة، تلوم سناء محمد على موقفه من رفض الزواج، مع إثارة موضوع السكن المشترك معهما. ويجادل محمد بأن دخل رفعت وسناء معًا لا يسمح لهما بالحصول على مسكن مناسب، وتلحق زهيرة بمحمد، وتشكو من حظ سهام العاثر الذى لم يسمح لها باستكمال دراستها، أو التزوج من الرجل الذى تحبه، ويتعاطف محمد مع ألمها، ولكنه يؤكد أنه تصرف بما فيه مصلحة سهام. ويشير إلى أن الصعوبات الاقتصادية الحاضرة تقضى بأن يتغلب العقل على العاطفة، ومن المهم أن نلاحظ أن موضوع المعيشة المشتركة الذى تشكو منه سناء، ورغبة سهام فى الزواج والمنزل المستقل، هما اللحن المميز الذى يحدد أوضاع الشقاق فى داخل العائلة.

نرى فى لقطة كبيرة، لافتة ، مكتوبًا عليها "شركة زغلول للاستيراد والتصدير"، وتتبعها لقطة متوسطة نرى فيها حمالاً يفرغ البضائع من سيارة نقل، ويطلب رجل من زعتر حمل الصناديق والسير وراءه، ويتجهان نحو عمارة ذات واجهة حديثة، حيث توجد شركة زغلول، مما يشير إلى ازدهار أنشطته التجارية. وعلى باب العمارة يرى

زعتر رجلين أجنبيين يلبس أحدهما (كاسكتّة) مما يثير اهتمامه، ويطلب منه الرجل العمل بنشاط متسائلاً عن اهتمامه بالرجلين، فيقول مشيراً للرجلين الذين تواريا عن الأنظار: "يظهر أنهما عسكريان، ولماذا يهتمان بالتجارة؟" فيجيب رئيسه:

- "دول من قوات حفظ الأمن الدولية فى سيناء، تصلهم كميات من المشروبات الكحولية أو الغازية والمأكولات المحفوظة، بأسعار رخيصة علشان من غير جمرك، ويبيعوها لنا بمكسب كبير، نوع من الغش."
- "وليه الحكومة تفرض جمارك، ما عندهاش فلوس؟"
- "علشان تكسب من الناس، وتكتف حركتهم بالقيود".

وهكذا يهاجم وجود قوات فض الاشتباك الأجنبية التابعة للأمم المتحدة، التى تخدم الاحتكارات العالمية بتسهيل دخول منتجاتها، وتأكيد تبعية البلاد للسوق الدولى، والتهرب من الجمارك، ومرة أخرى نرى زعتر يهاجم أهداف الحكومة التى تقتصر على جمع الضرائب.

وفى غرفة مكتبه المتسعة المفروشة ببذخ، نرى زغلول يساوم مورداً اسمه أبو صالح على قيمة بضاعة معينة، ونتبين من لهجته أنه ينتمى إلى أحد البلدان العربية. ونرى آية قرآنية بحروف كبيرة معلقة على الحائط فوق رأس زغلول، وهو يمسك بالسبحة فى يده، وهو ما يدل على أنه يستعرض دلائل تدينه هذه كما رأينا من قبل. فهو يستخدم علامات التدين والإحسان لتأكيد الأمانة فى صفقاته، وشرعية مركزه الاجتماعى. وينهى الاتفاق مع أبو صالح ويدفع له عربوناً نقدياً من حساب الثمن، على أن يدفع الباقى بعد تسليم البضاعة فى اليوم التالى. وفى لقطة كبيرة نرى الشركة من الداخل حيث يعمل عدد كبير من الموظفين فى مكاتب تفصلها قواطع زجاجية، ونرى عمالاً يفرغون صناديق بضائع، وآخرين مثل زعتر يحضرون غيرها. ويوصل زغلول المورد إلى الخارج، ويرى زعتر يعمل بهمة، فيسأله إن كان راضياً عن عمله، فيعبر عن امتنانه، ويتجه زغلول نحو مكتبه، ثم يتوقف فجأة ويدعو زعتر ليتبعه إلى داخل المكتب.

ويقول: "التجارة تحتاج للجراءة وروح المغامرة، وأنا شايف إن عندك الصفات دى، وإذا أثبت شطارتك ممكن تعدى وضعك الحالى وتوصل لأعلى درجات السلم الاجتماعى". ونرى زعتر فى لقطة مقربة، وقد تأثر بهذه الفكرة عن الارتقاء الاجتماعى، ويتقدم زغلول نحو حوض السمك ويضع له الغذاء. وفى محاولة لإغراء زعتر، يشير إلى مثال حسنى مساعده، الذى كان يعمل حمالاً قبل أن يعلمه أسرار المهنة فيصل إلى مستواه الاجتماعى المرتفع، ونرى زعتر فى لقطة مقربة وقد تأثر كثيراً بهذه الآفاق الطموحة، ويقول زغلول وهو يجلس إلى مكتبه: "حاخليك تتغير بالكامل، حاعلمك أسرار المهنة، وأبعتك لأوروبا تنفذ عمليات تجارية لحسابى." يهتف زعتر: "أوروبا!" فيطلب منه زغلول فى المقابل، أن يساعده فى الانتقام من المورد أبو صالح الذى نجح فى أن يبيع له بضاعة تافهة بسعر مرتفع جدا، ويعلن زعتر استعداده للمساعدة فى مقابل الوعود المغرية.

وأسلوب الإغراء هذا يكشف لنا جانبًا مختفيًا من شخصية زغلول، فتحت ستار مظاهر الكرم والتقوى، يختفى رجل أعمال يُخشى بأسه، لا يتورع عن الالتجاء للطرق غير القويمة فى عملياته التجارية، وعن استخدام رجاله لتحقيق أهدافه.

نرى فى لقطة متوسطة، الفتاة المولعة بزعتر فى المقهى الذى يؤمه اللصوص، وهى تعبر عن قلقها من تغيب زعتر، وتشكو من الشرطة التى تطارده، ويطمئنها شمشون وهو أحد اللصوص، بأنه ليس محبوسًا فقد رآه وهو يعطى مبلغًا كبيراً من المال لبوكش الذى ساعده على رد محفظة لصاحبها. ويلح على الفتاة التى يناديها بجلجلة بأن تشاركه فى عملية سرقة لتحقيق مكسب كبير.

نرى فى لقطة متوسطة، زعتر جالسًا فى تاكسى قرب شركة زغلول، وسائق التاكسى يشكو من الانتظار، وزعتر يطمئنه بأنه سيعوضه عن الانتظار. ويظهر زغلول على باب الشركة ، ومعه المورد أبو صالح، وينبه حسنى – مساعد زغلول، الذى يشرف على تسلم المهمات ، وهى عبارة عن أجهزة كهربائية منزلية وتلفزيونات – زعتر بوجودهما، فيتحفز للعمل، ويقول زغلول لأبو صالح: "نسيت أن أتأكد أن الشيك الذى

أعطيته لك عليه التاريخ"، فيخرج أبو صالح الشيك من المحفظة ويتبين أنه بلا تاريخ، فيضيف زغلول التاريخ. ويركب أبو صالح سيارة زغلول التى يقودها السائق، ويطلب زعتر من سائق التاكسى تتبع سيارة زغلول بمجرد تحركها، ونرى زغلول فى لقطة مقربة، وهو ينظر لهذا المنظر بنظرة تآمر ، مما يوحى بأنه يدبر مؤامرة ، ضد أبو صالح. وينزل هذا الأخير أمام أحد الفنادق، ويتجه نحو المصعد، ويتبعه زعتر بسرعة ويدخل معه داخل المصعد، ويدفع بعض الأشخاص ليقترب منه، مما يوحى بأنه ينوى أن ينشل منه شيئًا ما.

ونرى زغلول فى لقطة مقربة ممسكًا بالشيك الذى يعلن أبو صالح فى التليفون أنه فقد منه، ويطالب بقيمته، ولكن زغلول يرفض دفعها قائلاً إن المبلغ المدفوع مقدمًا يساوى القيمة الحقيقية للبضاعة المسلمة، وينهى المناقشة بسرعة. ويبدو زعتر الجالس أمام المكتب مهمومًا، ويسأله زغلول عن سبب أسفه، فيجيب: "بعد ما تبت، بأسرق تانى علشانك".

- ويسأل زغلول: "إيه معنى كلامك؟".

- "معناه إنك وعدتنى".

- " وحانفذ وعدى".

ويمسك زغلول بولاعة ، ويحرق الشيك الذى سرقه زعتر ثمنًا لدخوله عالم التجارة.

وتبادل هذين المشهدين مع المشهد فى قهوة النشالين، يرسم لنا مسار زعتر، فعلى الرغم من إعلان نيته فى قطع علاقته مع عالم الانحراف، نجده يدخل إلى عالم التجارة والاستيراد، حيث يكون الشرط لارتقائه الاجتماعى، هو القيام بعمل إجرامى، وهكذا يتأكد الاشتباك بين التجارة والسرقة.

نرى زعتر لابسًا بذلة أنيقة جديدة وهو يجلس للحصول على صور فوتوماتون لبطاقة الهوية، ثم نرى يديه فى لقطة مكبرة وهى تمسك بالصور، وتتلوها لقطة مكبرة

لنفس اليد وهى تسلم ليد أخرى، طلبًا رسميًا يخفى تحته مظروفًا به مبلغ من المال. وتنزل اليد الأخرى المظروف خلسة فى درج مفتوح، ثم تتأكد من المبلغ بشكل سريع، وتضع الطلب على مكتب. ونرى اسم زعتر الجديد مكتوبًا على ظهر إحدى الصور: "محمد زغلول النورى"، وتكتب يد الموظف الذى لا نراه بطاقة هوية جديدة، يضع عليها زعتر بصمة إصبعه. وهذه المجموعة من اللقطات تبين كيف يمكن إفساد موظف فى مقابل خدمة غير قانونية، وقد حاولت الرقابة حذف هذه اللقطة كما جاء فى الصحف المشار إليها سابقًا.

نرى فى لقطة متوسطة، قبة المبنى الرئيسى لميناء بورسعيد، تتلوها لقطة عامة للميناء تبين السفن الراسية فى الميناء، ونسمع صفارة إحداها. يخرج رجلان من المبنى ويتجهان ناحية زعتر الذى يقف على الرصيف أمام صندوق كبير. ويأمر أحدهما مساعدًا بملابس البحارة أن يفحص محتويات الصندوق، ويقترب الشخص الآخر من زعتر ويشير إلى الرصيف المقابل حيث نرى فى لقطة متحركة لأسفل ونشًا كبيرًا ينزل صندوقًا كبيرًا للرصيف. ويطلب مأمور الجمرك من زعتر دفع رسوم زهيدة لأن الصندوق يحتوى ملابس مستعملة. وبعد انصراف المأمور، يدفع زعتر للمستخلص مبلغًا كبيرًا فى مقابل تلاعبه بقيمة الجمرك حيث نقل الصندوق الذى يحوى البضائع المستوردة للرصيف المقابل. ويطلب زعتر من حمال أن يضع الصندوق الحقيقى فى صندوق سيارة نقل. وهكذا يؤكد ترابط الجريمة مع عملية التهريب، دخول زعتر إلى عالم التجارة.

زغلول يتأكد من محتويات الصندوق فى أحد المخازن، ويهنئ زعتر على نجاحه فى عمليته التجارية، ويطلب منه تسليم صندوقين صغيرين لأحد العملاء، وأن يقبض الثمن نقدًا دون تقديم إيصال. وبذلك يعلمه بقية فنون الممارسات غير القانونية. وقبل مغادرة المخزن، ينادى على حسنى ويأمره بتخزين هذه البضائع لمدة شهرين أو ثلاثة، موضحًا أنه علم من مصادر – على علم بالأوضاع – بأن أسعارها سترتفع عما قريب. وهذا يوضح قدرته على الاستعداد مبكرًا لتغيرات السوق، وحساسيته لتحقيق الربح.

يطلب حسنى من زعتر توصيله بالسيارة إلى مكان ما، وفى الطريق يعرفه بقواعد لعبة الإفساد والتلاعب التى تسود عالم التجارة. ويحكى له كيف أن زغلول الذى بدأ من أسفل السلم الاجتماعى، نجح فى اختطاف عملية كبرى من أحد كبار التجار الذى كان يعمل لديه. فقد كان يقوم بعمليات لحسابه الخاص فى أثناء عمله لدى هذا التاجر، وعندما جمع رأسمال كافيًا تركه. وقد اعترض زعتر على هذا السلوك، ولكن حسنى اعتبره مشروعًا وفقًا للمبدأ القائل: "كل يعمل لمصلحته الخاصة".

نرى فى لقطة بانورامية سهام تغادر منزلها وتسير مسرعة فى الطريق، ويراها زعتر من سيارته ويتبعها، وتدخل فى مكان عملها، يوقف زعتر سيارته ويدخل وراءها. ويراه شمشون زميله السابق فى النشل ويتابعه بحذر، وفى لقطة متوسطة، نرى الزبائن يتوقفون أمام الشبابيك حيث تقوم الموظفات بتحرير برقياتهم، ونرى سهام مضطربة بسبب فشل مشروع زواجها مع رفعت، وزميلتها تنصحها بالبحث عنه. ويتقدم زعتر نحو الشباك ويبتسم لسهام، ويضع حافظة أوراقه على الأرض ويطلب من سهام تحرير برقية. يقترب شمشون ويسرق حافظة الأوراق ويهرب، ينحنى زعتر ليأخذ الحافظة فيكتشف اختفاءها فيندفع بين الجمهور جريًا وراء السارق. ونلاحظ هنا أن زعتر يهتم بسهام، ويحاول التقرب منها، وييسر له ذلك ارتقاءه الاجتماعى الواضح، وهويته الجديدة كونه رجل أعمال.

نرى فى لقطة كبيرة، مقهى النشالين ، وجلجلة تشكو من الانحلال الأخلاقى للفتيات فى هذه الأيام، مؤكدة أنهن على استعداد لممارسة الدعارة للحصول على ثوب، أو حتى بعض أدوات التجميل المستوردة، وأنهن لا يصلحن للزواج. وهذا يؤكد الانتقاد لغزو المواد المستوردة للسوق المحلى، وتفشى الإغراء للاستهلاك الذى يضر بالأخلاق وبالمجتمع. ونلاحظ مرة أخرى، أن عملية الانتقاد الاجتماعى التى تتكرر طوال الفيلم، يقوم بها فئة اللصوص الذين لا تقيدهم القواعد المنظمة للمجتمع.

يظهر شمشون فجأة فى المقهى، ويعرض حقيبة الأوراق التى سرقها ويطلب من الجالسين أن يخمنوا اسم صاحبها، ويقول طاطا بسخرية: "دى حافظة سفير

أمريكا!" فى إشارة إلى السيطرة السياسية والاقتصادية للولايات المتحدة. ويقول شمشون: "دى حافظة زعتر"، ويسأل المجتمعون عن أخباره، ويؤكد شمشون أنه لا يعرف أحواله، ولكنه تغير بالتأكيد. ويظهر زعتر مندفعًا وينتزع حافظته من شمشون، ويلاحظ الجميع تغيره، وارتقاءه الاجتماعى، ويطلبون منه تفسير ذلك، فيقول زعتر: "نتيجة العمل الشريف"، وتسخر جلجلة من هذا القول، ويسأل طاطا: "أى نوع من العمل؟" .

- فيجيب زعتر: "التجارة، استيراد البضائع من أوروبا".

- "بيع البضائع؟".

- "لا، دا عمل الناس الهاى".

وتعاتبه جلجلة لأنه تخلى عن المجموعة، فيؤكد لها أنه ينوى أخذ المجموعة للعمل معه بمجرد أن تسمح الظروف، ونرى وجه زعتر وحده فى لقطة كبيرة لإبراز اختلافه عن البقية، ويقول بلهجة خطابية: "اصبروا شوية وحتشوفوا". ونلاحظ هنا أن مبادئ التضامن الاجتماعى القوى لا تظهر إلا عند هذه الفئة، فى الوقت الذى يغيب فيه الأمان الاقتصادى، وحيث تغطى حياة الترف والبذخ التى تعيش فيها أقلية مثل زغلول وأمثاله، على البؤس الذى يخيم على بقية السكان.

نرى فى لقطة متوسطة، لافتة تبين مواعيد وصول وإقلاع الطائرات فى أحد المطارات. وتتجه سهام نحو جمهور المسافرين وتجد بينهم رفعت، وتقول: "ذهبت إلى بيتك للسؤال عنك وعرفت أنك مسافر للخارج، تسافر من غير ما تقول لى؟".

- ويجيب: "خالك طلب منى عدم الاتصال بك، كان معاه حق إن عواطفنا بتخبى الحقيقة".

- "إحنا لسه شباب ونقدر نتغلب على الصعوبات".

- "دى أوهام، أنا مسافر أبنى مستقبلى بعيد عن كل المشاكل".

وتذكره سهام بمبادئ العمل الجماعى، والنضال من أجل تحسين المجتمع، فيرد عليها بغضب: "دى تخاريف!" . ونرى فى لقطة عامة صالة المطار والركاب يتحركون فيها على عجل مما يقطع المناقشة بين سهام ورفعت، ويشير إلى حتمية الانفصال والهجرة. ويودع رفعت سهام، وينصحها بالزواج إذا ظهر لها خاطب ذو سعة، ونرى نظرتها المتألمة فى لقطة كبيرة، ونرى فى هذا الموقف المحزن تغير نفسية رفعت، فقد تخلى عن المبادئ، وتبنى طريق الهجرة لحل مشاكله الاقتصادية. والهجرة هى الطريق الذى لا بديل له أمام الشباب، وذوى الدخل المحدود، للتخلص من الأزمة، وكذلك يوحى فقدان سهام للأمل بقرب تغيرها هى الأخرى.

يوقع زغلول فى مكتبه على شيك بتبرع لإحدى الجمعيات الخيرية، ويطلب من سكرتيرته سرعة إرساله للجمعية. ويتلو منظر سهام المتألمة فى اللقطة السابقة، منظر زعتر الحزين، ويسأله زغلول إن كان قد وقع فى الحب، فيجيبه بأنه لا يمكن أن يطمح فى الزواج ممن يحب بسبب الاختلاف الطبقى بينهما، ويقول:

"خالها هو محمد فوزى الضابط اللى عرفنا ببعض، وأنا...!"

ويطمئنه زغلول بحجة أن مرتبه يفوق مرتب كبار موظفى الحكومة، وهذا يسمح له بالزواج ممن يحب مهما كان التفاوت الاجتماعى، ويقول:

"فى أيامنا لا يتزوج إلا اللى عندهم فلوس. اهتم إنت بعملك ولو كنت عاوز تتجوز بنت ملك أنا أجوزهالك".

ونرى وجه زعتر المنشرح فى لقطة كبيرة. فى سنترال التليفون، نرى زميلة سهام تنصحها بنسيان رفعت، وتندد بوضعه الاجتماعى البسيط، وتذكر بالوضع السيئ لزميلة لهن بسبب ضعف دخل زوجها. ويصل زعتر ويطلب من سهام إرسال برقية، وتبدى زميلتها اهتماماً به وتقول:

"دلوقت ميعاد الانصراف فات، ولكن ممكن نتأخر شوية علشان نبعت لك التلغراف، وعلى أى حال المواصلات دلوقت زحمة جدا" . فيرد زعتر:

" ممكن أوصلكم بالعربية."

فى لقطة متوسطة، نرى عددًا من الراكبات فى سيارة زعتر، ومن بينهن سهام، ثم تتلو ذلك لقطة مقربة تبين زعتر مرتبكًا بسبب الزحام فى سيارته. وتطلب إحدى الراكبات منه توصيلهن لموقف أحد الأتوبيسات، وفى الموقف تقول إحداهن إنه مهتم بسهام، وإذا طلبها للزواج فستكون فرصة عظيمة، وتقول سهام بلهجة مستسلمة:

"الزواج قسمة ونصيب" وترد زميلتها:

"الفكرة دى فات زمانها، فى أيامنا، الزواج يحتاج لتخطيط".

وإلى جانب الفقر، تحتل صعوبة الزواج، والمتاعب فى وسائل المواصلات، أغلب أحاديث هؤلاء الموظفات.

نرى فى لقطة عامة صفًا من السيارات يقف أمام نقطة التفتيش الجمركى فى المنطقة الحرة ببورسعيد، والمفتشون يفحصون حقائب السيارات. يتقدم واحد منهم نحو جلجلة وطاطا وشمشون المتجمعين قرب سيارة نقل صغيرة، ويقول:

"أنتم تانى! أنتم هنا كل يوم تقريبا".

وترد جلجلة: "أبدًا دى أول مرة".

ويراجع المأمور محتويات حقائبهم، ويحدد قيمة الجمارك المستحقة ، وعبثًا يساومون لتخفيضها، ثم يعبرون نقطة التفتيش، ونسمعهم من خارج الكادر يغنون: "إيه اللى جبرك على كده؟ المال يا حبيبى". وتقف السيارة بعد مسافة معينة حيث ينتظرها زعتر، فيركب وتسير السيارة مرة أخرى، ويعرضون عليه ما نجحوا فى تهريبه، فيهنئهم على ذلك، ويسلمه شمشون محفظة مأمور الجمرك التى نشلها منه، ويؤنبه زعتر على ذلك ويؤكد على المجموعة الامتناع عن أعمال النشل التافهة للانضمام لعالم التجارة. وتقبل المجموعة ذلك التوجيه، ويرد زعتر بالتعبير عن اهتمامه بهم، وفى المقابل تعاتب جلجلة زعتر على عدم اهتمامه بها، حيث تشك أنه يحب امرأة أخرى.

ونلاحظ هنا أن زعتر بدأ ينفذ الاستراتيجية التى نصحه بها حسنى، فقد بدأ بتنفيذ بعض العمليات الصغيرة لحسابه الخاص بمساعدة زملائه فى النشل. وبين النشل والتهريب، تختلف الوسائل ولكن النتائج واحدة، وهى الحصول على مكسب كبير بوسائل غير قانونية.

فى مركز الشرطة، القوميسير يمتدح اجتهاد وحماس محمد فى أداء واجباته مما قلل من الجرائم والسرقات فى الحى الذى يضم القسم، ويقرر منحه علاوة، ويقول محمد:

"ما يثير انتباهى هو انخفاض جرائم النشل".

فيرد القوميسير: "دا راجع لمجهودك الكبير مع المرشدين ضد المنحرفين."

وهذا المشهد بعد المشهد السابق يوحى بتحول النشالين إلى جرائم التهريب.

نرى فى لقطة متوسطة، سهام فى غرفة المعيشة فى الشقة تهتم بشئون ابنتى خالها، وسناء تشكو من استهلاك الكهرباء، وتقول لسهام وأمها: "أنتما لا تدفعان شيئًا ولذلك لا يهمكما استهلاك الكهرباء"، وتؤكد زهيرة قلة مواردهما، فتقترح سناء على سهام تغيير عملها، ويقوم الجدل بين الاثنتين، تقول سهام:

"لا أستطيع الحصول على عمل أفضل لأنى لا أملك شهادة عليا، أنت ناسية أنك ألحِّيتى إنى ما أكملش تعليمى علشان أشتغل".

- "كنت بتسقطى كل سنة".

- "علشان كنت جنب المذاكرة باعمل شغل البيت، وباخد بالى من بناتك."

وتزداد المناقشة مرارة، ويصل محمد، ويعترض على الخلافات اليومية بين أعضاء العائلة.

وفى غرفته، يطلب محمد من سناء أن تراعى قيم التضامن والضيافة فى علاقتها مع شقيقته وابنتها. وهى ترفض التساهل، وتذكره باستهلاك مواردهما بسبب هذه

القيم. وفى رأى سناء، يستطيع محمد إذا تخلص من هذه الأعباء أن يضمن مستقبل ابنتيه، وأن يشترى شقة لكل منهما. ويضع محمد حداً للمناقشة، مذكراً بقلة موارده المالية. ويمكن أن نلاحظ هنا أن صعوبة الحصول على مسكن، وصعوبات الحياة وعدم الاطمئنان للمستقبل، مع صعوبة الزواج، وانخفاض المرتبات، ومتاعب المواصلات العامة، هى العوامل التى تجعل الفئات المتوسطة تعيش حالة الأزمة، وترسم خطوط الخطاب الذى يطعن فى شرعية النظام.

ومن صالة المعيشة، يسمع محمد من خارج الكادر، سهام تشكو لوالدتها من ضياع كرامتهما بسبب السكن المشترك مع خالها، وهى تشكو من وضعهما وتتمنى انتهاءه بسرعة.

ونرى أن هذين المشهدين الأخيرين، يصلان إلى حدود الخلاف الذى يمزق علاقة التضامن داخل هذه الوحدة العائلية، وتراكم فشل قصة الحب مع رفعت، مع شعورها بالإهانة، يدفع سهام بالتدريج نحو التغير النفسى.

وفى لقطة عامة نرى سهام وزميلتها تخرجان من مكان العمل، ويراهما زعتر الذى ينتظر فى سيارته، ويقترح توصيلهما إلى المنزل، ويشغل شريط كاسيت يتحدث عن مشاكل الزحام فى المواصلات العامة. وتنتقد زميلة سهام الألفاظ السوقية للأغنية، ولكن سهام تقول إنها من الأغانى النادرة التى تتحدث عن مشكلة عامة، ويؤيدها زعتر، وتشعر الزميلة بحاستها الأنثوية أن الاثنين متقاربان، فتنزل من السيارة لتسمح لهما بالانفراد، وينتهز زعتر هذه الفرصة ليعلن لسهام حبه لها.

نرى فى لقطة بانورامية من الجو، صورة عامة للمآذن وعمارات القاهرة، تتبعها لقطة متوسطة ترينا سهام وزعتر أعلى برج القاهرة، وهذه الزاوية للرؤية تشير إلى ارتقاء زعتر الاجتماعى، وتجعل من مدينة القاهرة شاهداً على بدء حبه لسهام. زعتر يحكى لها عن طفولته الصعبة واضطراره إلى العمل المبكر حتى يفى باحتياجات والدته المريضة. وتقول سهام: "أنت أحسن دلوقت".

– "مش عارف، نفسى أكبر أشغالى وأبقى زى الناس الكبار اللى ماسكين السوق فى أيديهم، وأنت بتحلمى بإيه؟".

– "ما عنديش أحلام كبيرة زيك، أنا باحلم بس ببيت وأطفال".

نرى النيل فى لقطة عامة، تتلوها لقطة متوسطة، ترينا سهام فى قارب يقوده زعتر، وهذا التغيير فى الارتفاع يشير إلى طموحات سهام التى تقل عن أحلام زعتر فى الارتقاء الاجتماعى. وتحكى له أنها كانت تعيش حياة هادئة وتحلم أن تصير طبيبة، ولكن الأمور تغيرت فجأة، فقد توفى والدها وهدم منزلهم واضطرت أن توقف تعليمها، وقالت:

"وأنت، اتعلمت؟".

فيجيب: "التعليم مش مهم، الأهم هو إن الواحد يعرف ينجح فى حياته."

ويدل المنظر فى القارب أن سهام مستعدة للمغامرة مع زعتر، وعلى أى حال ففكرة النجاح ارتبطت فى هذه المشاهد الأخيرة بالتجارة وتكوين الثروة.

يعرض زعتر على سهام تناول مشروب، ويقفان أمام محل عصير على شاطئ النيل. يظهر جمهور كبير من الناس يجرون وراء شخص ويصيحون: "امسك حرامى!". يشعر زعتر بالخوف، ويحاول الجرى ثم يتماسك، تشعر سهام بارتباكه فيقول: "كنت ناوى أجرى وراء الحرامى"، وهذه الحادثة تؤكد مساره من الوضع المنحط للص إلى المركز المحترم لرجل الأعمال.

نرى فى لقطة مقربة، سهام وزعتر فى عناق طويل فى ظل بعض النباتات، ويعترفان بالحب، ويعبر زعتر عن سعادته الشديدة، فقد تأكدت قصة الحب بينهما.

فى قسم الشرطة، محمد يسأل أحد معاونيه عن جرائم النشل، فيخبره أنها قد توقفت، ويثير هذا تساؤل محمد، فيتوجه إلى مقهى المعلم حنش، ونرى المقهى فى لقطة عامة، خالياً من الزبائن. ويستقبله حنش ويجلسان إلى طاولة، ويعلم محمد أن النشالين

قد توقفوا عن زيارة المقهى، فقد تركوا مهنة النشل، وانضموا لزعتر الذى يقوم بعمليات مربحة جدا، ويؤكد المعلم حنش: "كده مش حيفضل فى البلد حرامية!" .

- "قصدك حيبقوا فى كل مكان" يجيب محمد .

- "حاجة زى كده".

ويلح عليه محمد ليخبره بمكان عملهم، فيتردد قليلاً ثم يخبره أنهم يعملون فى سوق ليبيا فى حى القلعة.

فى لقطة جامعة، نرى سوقًا مزدحمًا بالناس، تتلوه لقطة مركزة تنزل على الضابط محمد متجولاً فى وسط الجماهير، ثم لقطة متحركة أفقية ترينا عربات اليد مرصوصة الواحدة بجانب الأخرى بطول الرصيف، وعليها بضائع مختلفة: مثل الأقمشة والملابس وأجهزة الكاسيت ... والبائعون ينادون عليها مؤكدين أسعارها الرخيصة، مما يدل أنها مستوردة عن طريق المناطق الحرة. ونرى وجه طاطا اللص فى لقطة كبيرة وهو ينادى على البضائع. محمد ينظر بتدقيق إلى لافتات الدكاكين الصغيرة (البوتيكات) كمن يبحث عن واحدة معينة منها، وفى لقطة متوسطة، نرى زعتر وجلجلة فى أحد البوتيكات، وتدل قصة شعر جلجلة وطراز ملابسها، والمجوهرات التى تتحلى بها على التغير الكامل، وسعة الحال، وهى تلوم زعتر على التخلى عنها ومحاولة الزواج من فتاة من طبقة اجتماعية أعلى حتى يعترف به المجتمع، ويقطع علاقته نهائيًا بطبقته الأصلية. وينصحها زعتر بأن تتبع نفس الاستراتيجية حتى تحصل على مركز محترم فى المجتمع، وتلاحظ وجود محمد وتلفت نظر زعتر لذلك، ويستقبل زعتر محمد ويسأله إن كان قد نقل إلى الحى، فيقول:

"جاى مخصوص لزيارتك".

وينظر محمد للبضائع الموجودة بالبوتيك:

أجهزة منزلية، وتلفزيونات، ومشروبات مستوردة من الخارج، ويسأل:

"منين كل دا؟" مشيرًا إلى الدكان والبضائع.

- "من التجارة، أنا دلوقت رجل أعمال."

- "في سنة واحدة عملت التغيير دا كله؟".

- "الوقت مش مهم، عملية تجارية واحدة ناجحة ترفعك لفوق، كنت فاكر إنك حتقدر توبتنا."

- "بتعتبرها فضيلة إنك سبت النشل واتجهت إلى التهريب؟" يقول محمد بسخرية.

- "لا دي تجارة قانونية، إحنا في عصر الانفتاح الاقتصادي، وأعمالنا معترف بيها، وحتى عساكر الحكومة بتحمينا" مشيراً إلى رجل شرطة خارج الدكان.

ونرى هنا إضفاء الشرعية على السياسة الاقتصادية، وبالتالي على النظام الذي أقرها ومنح الأولوية للتجارة والسوق، والأفضلية لفئة التجار. ويمكننا القول مع أنصار هذا الاتجاه إن "الشرعية المعترف بها للنظام هنا لا تعود لأنه منتخب، ولا باسم تقسيم العمل الاجتماعي، وإنما يعترف به لأنه يحقق الأهداف الصحيحة، ويعبر عن الإرادة العامة" (أنسار، ١٩٧٧، ص ١٤٤).

ويعرض زعتر على محمد بطاقة الهوية الجديدة لإثبات وضعه السليم قائلاً: "ربطت بين اسمك واسم زغلول لأخذ اسم جديد لأني مدين لكما بوضعي الجديد". وتلوم جلجلة محمد لإصراره على تعقب المساكين الذين يحاولون الارتقاء الاجتماعي. وينسحب محمد بعد أن قام بالاستعلام عن الأنشطة الجديدة للصوص.

وبصفة عامة، يتطور الفيلم في إطار تحقيق الشرطة بشأن السرقة والتهريب.

في قسم الشرطة، يبلغ القوميسير محمد أنه قد حقق رغبته بالاتفاق مع إدارة مقاومة التهريب لكي يعمل مع أحد ضباطها لمحاربة المهربين.

في لقطة متوسطة، نرى سهام مع زعتر وتبلغه أن والدتها تعترض على مقابلاتهما دون علم خالها، فيقترح أن يطلبها للزواج، فتوافق بفرح، وتقترح أن يقابل خالها،

ونراه فى لقطة مقربة متردداً، ويقول: "حاسافر لتنفيذ عملية تجارية كبيرة، فإذا نجحت فيها أقدر أتخلص من التبعية لشخص معين، وساعتها تقدرى تسيبى الشغل فى التليفونات وتشتغلى مع جوزك"، وتعبر سهام عن الأمل فى أن تنجح خطته.

نرى فى لقطة جامعة، مبنى إدارة الأمن العام، ويدخل محمد إدارة مكافحة التهريب، ويبلغه معاونه أن المرشدين فى المنطقة الحرة ببورسعيد أبلغوه أنه ستجرى عملية تهريب كبرى قريباً، ويقرران السفر معًا إلى هناك.

فى لقطة متحركة للأمام، نرى صفًّا من السيارات يقف أمام نقطة جمارك المنطقة الحرة فى بورسعيد، وعدداً من مأمورى الجمارك يفتشون حقائب السيارات، وحمولات سيارات النقل، وبعض الأفراد يشكون من ارتفاع رسوم الجمارك المفروضة. وفى لقطة متوسطة، نرى محمد ومساعده يراقبان عمليات التفتيش بدقة. يخرج زعتر من سيارته ويلاحظ وجود محمد، ويشير للسيارة النقل التى تتبعه بالعودة، محمد يعبر عن خيبة أمله للفشل فى اكتشاف عمليات التهريب، ويطلب منه مساعده الصبر.

من المهم أن نؤكد أن هذا المشهد بالإضافة لمشهد السوق، يضعان الفيلم بصفة عامة فى إطار الوضع الاقتصادى، حيث تجرى الممارسات غير القانونية للتهريب، والتجارة المخالفة للوائح.

سهام فى غرفتها تخبر والدتها بأن زعتر يقترح مقابلتها لطلب يد سهام لحين انتهاء الخلاف بينه وبين محمد. ولكن والدتها ترفض المقابلة دون إخطار محمد، وتلومها سهام لأنها بذلك تعرقل زواجها، مؤكدة أنها الوسيلة الوحيدة لإنهاء وضعهما غير المقبول، وتتدخل سناء التى تستمع لهما سراً، وتدعو زهيرة للموافقة، فتطلب منها زهيرة أن تحضر المقابلة لتبدى رأيها فى الخاطب.

ونلاحظ هنا أن قصة الفيلم تتطور فى اتجاه فكرتين رئيسيتين وهما؛ بحث سهام عن تكوين عائلة، ومحاولة زعتر تحقيق تقدم كبير فى عالم التجارة.

ونرى فى لقطة متوسطة، زعتر مع سهام ووالدتها وسناء فى كافتيريا حديثة. ويقول: "أواجه حاليًا بعض الصعوبات فى العمل، ولكن كل شيء حيمشي خلال أسبوع، والمهم دلوقت عمل الترتيبات السابقة للزواج." وتشترط أم سهام أن يوافق أخوها أولاً حتى توافق هى، ويقترح زعتر: "يمكنك إعطاء موافقتك مؤقتًا لحين انتهاء الخلاف بينى وبين محمد ليوافق ثم يتم الزواج بعد ذلك." فتوافق على هذا الطلب تحت إلحاح سهام وسناء.

نرى فى لقطة متوسطة، حسنى ومعه زعتر فى مكتب زغلول، وهو يشكو من تباطؤ العمل بسبب اليقظة الزائدة لشرطة مكافحة التهريب، ويقول: "كل مرة نرتب عملية تهريب مع المأمور، تأتى الشرطة وتغير الشخص المتفقين معه فى يوم التنفيذ." ويؤكد على انخفاض أرباح الشركة بسبب رسوم الجمارك، وهذا يشير إلى موقف المهربين الذين لا ينظرون إلى دفع الضرائب على أنه واجب نحو الدولة، وإنما على أنه خسارة. وهذا يبرز الفوضى التى تسببها الممارسات غير القانونية للتهريب وفساد موظفى الجمارك.

ويقترح زغلول التوقف عن التهريب لحين تخفيف رقابة الشرطة، ولكن زعتر يرفض التساهل ويؤكد على ضرورة استمرار الأعمال. وفى نهاية هذه المشاورات، وبتشجيع روح زعتر القتالية، يضع زغلول خطة للتهريب ويكلف زعتر بتنفيذها، قائلاً: "سنستخدم سيارتى نقل مع سائقين حسنى التصرف، واحدة محملة بالبضائع والأخرى فارغة."

ويتلو هذا القول من خارج الكادر، مشهد يبين تنفيذ الخطة، فنرى السيارة الفارغة تعبر نقطة التفتيش حيث يقف محمد ومساعده، وتأتى وراءها سيارة أخرى محملة وتقف قبل النقطة بعدة أمتار. وداخل كابينة السيارة يجلس زعتر الذى يطلب من السائق أن يستخدم آلة التنبيه ليخطر السائق الأول بالتحرك، فيندفع هذا ويخترق حاجز الجمرك الذى يسقط تحت ضغطه. وفى لحظة انشغال رجال الشرطة بالحاجز المكسور وسؤال السائق المتسبب، تعبر السيارة المحملة بمنتهى السرعة، ويتبعها محمد ومساعده صبحى فى سيارة. ويشير زعتر لمساعد يجلس فى

صندوق السيارة ، فيلقي ببراميل زيت ينسكب على الطريق، وتنزلق سيارة الشرطة وتتعطل، ويطلق محمد النار على السيارة الهاربة دون أن يصيبها. ويهنئ زعتر زملاءه على النجاح في العملية، ويترك الطريق العام إلى طريق جانبي ويقف حيث يقوم حمالون بنقل البضاعة إلى سيارة أخرى بمساعدة زعتر. ويكتشف محمد وصبحي أن لوحة السيارة النقل التي تابعاها هي في الحقيقة تخص سيارة أخرى معطلة واقفة في ورشة للإصلاح.

في لقطة مقربة، نرى زغلول يدفع شنطة مليئة بأوراق البنكنوت يقدمها له زعتر ويقول: "خد فلوسك واجرى هات البضاعة"، وتتسع الصورة لنرى زعتر جالسًا أمامه حاملاً مسبحة في يده، مقلدًا بذلك أسلوب زغلول في ادعاء التقوى لتغطية حقيقة شخصيته. يقول زعتر: "البضاعة دي من حقي، أنا تعرضت لخطر كبير للحصول عليها." وهو يلوم زغلول لعدم المساواة في توزيع الأرباح، ويرد زغلول بأن الأرباح تدخل في إدارة الشركة، وتغطي كذلك مصاريف الإعلانات، والعطايا للأعمال الخيرية، وكذلك النقود التي تدفع للموظفين الذين يرفعون الغرامات التي تفرض على النشاط. ويصمم زعتر على الاحتفاظ بالبضاعة، ويقترح على زغلول قبول ثمنها، ويعلن انتهاء التعاون بينهما لعزمه على التوبة نهائيًا، ويغضب زغلول ويحاول تهديده بمسدس، فيختطفه زعتر ويبعد حسني الذي يحاول التدخل في المعركة، وبعد تفريغ المسدس من الطلقات، ينسحب زعتر، وزغلول يهدد بالانتقام.

ومن المهم أن نؤكد أنه في المشاهد الثلاثة الأخيرة، نجد أن العراك، وحمل السلاح، والسرقة، والتهرب من دفع رسوم الجمارك، وإفساد الموظفين بدفع الرشاوى، تعبر عن الأساليب التي تتخذها هذه البرجوازية التجارية الجديدة، فاللصوص والمهربون يتحدون سلطة القانون، ويفسدون الموظفين، ويقلبون أوضاع السلطة المستقرة، وبعد أن ارتقوا بثرواتهم إلى قمة المجتمع، يعيدون تنظيمه على أساس قيم الخيانة، و"كل يعمل لمصلحته الخاصة"، وهو ما يشير إلى خطر داهم.

فى قسم الشرطة، زغلول يشى بزعتر لمحمد، ويبلغه أنه قد فصله من شركته بعد أن عرف بالعمليات غير القانونية التى يقوم بها، واشتغاله بالتهريب، حتى يحمى سمعة شركته. كذلك يبلغه أنه يحوز حاليًا كمية كبيرة من البضائع المهربة، وأنه على علاقة غرامية بابنة أخته سهام، ويشعر محمد بالغضب نتيجة لذلك.

وعند العودة إلى المنزل، يستجوب محمد سهام بغضب ويسألها عن علاقتها بشخص يسمى محمد زغلول، وتتضايق سهام، وتؤكد حقها فى الزواج وتأسيس منزل، خاصة وهى لم تعد صغيرة وفرصها فى الزواج تتضاءل. وتؤكد والدتها أنهما تبحثان عن حل لمشكلة سكنهما المشترك معه، ويجيب محمد بغضب: "والحل فى نظرك هو تزويج بنتك لنشال، له صحيفة سوابق ثقيلة،" ويشير إلى القصة التى رواها لهما عن زعتر وسوق ليبيا، ويكشف أن الأخير هو "محمد زغلول" الذى استبدل التهريب بالنشل، وتغضب والدة سهام، ويضيف محمد: "من حسن الحظ أن زغلول أبلغنى بحقيقة الأمر بسبب الخلافات بينهما، وبمحاولته التقرب منك، وإلا لكنت ارتكبت أكبر غلطة فى حياتك بالزواج منه". وأمام مرآة قديمة، تعكس صورة غير واضحة، مما يعبر عن الشعور بالمساس بكرامته، يعلن محمد أنه سيأخذ بثأره.

وفى إدارة مكافحة التهريب، يقترح محمد على مساعده صبحى التوجه لدكان زعتر وسؤاله عن قسائم تسديد الرسوم الجمركية، فإذا لم تكن بحوزته يمكن اتهامه "بالتهريب". فيجيب صبحى: "لم يعد من حقنا التصرف بهذه الطريقة، لأن القانون المتعلق بالرقابة على دفع رسوم الجمارك قد ألغى."

- "ليه؟" يسأله محمد .

- "يظهر أن المهربين قد شكوا من ذلك" يجيب صبحى بلهجة الأسف.

ويحتج محمد على هذا الإلغاء للقانون، ويهدئه صبحى ويعد بوضع زعتر وزملائه تحت الرقابة. ويبين هذا الحديث إلغاء القوانين بسبب قيام السلطة السياسية بتغيير الأهداف النهائية للحياة الاجتماعية لمصلحة فئة التجار المحظوظة، التى تدعم سيطرتها بثرواتها.

نرى فى لقطة متوسطة، عاملاً ينقل صندوقًا من البضائع إلى الداخل فى دكان زعتر، الذى يقف على باب الدكان يتحدث مع شمشون الذى يقول: "اشتريت شقة فى عمارة على النيل بعشرة باكو(*)"، وهو هنا يستخدم التعبيرات الرأسمالية السائدة فى مرحلة الانفتاح الاقتصادى، ويضيف: "وحجزت شقتين لجلجلة".

- "وليه شقتين؟".

- "تسكن فى واحدة، وتؤجر الثانية مفروشة بإيجار كبير، أنت عارف أزمة السكن الحالية، ولازم الواحد يستفيد منها".

وهكذا، يصير البحث عن الكسب بغض النظر عن المصلحة العامة هو الهدف السائد، ومن جهة أخرى يتبين أن أرباح التجارة تستثمر فى شراء العقارات وليس فى مشروعات إنتاجية ذات فائدة لتنمية الاقتصاد القومى.

يصل حسنى ويحاول إقناع زعتر بإعادة البضائع لزغلول ولكن زعتر يرفض، ويذكره بمبدأ "كل يعمل لمصلحته الخاصة" الذى كان هو أول من علمه له، ويصرفه. وبتحريض من حسنى يهاجم بعض البلطجية دكان زعتر ويخربون البضائع، ويدافع زعتر ورفاقه عن الدكان، وتتدخل الشرطة وتفرق البلطجية.

يتوجه زعتر إلى السنترال، فتنصرف سهام بمجرد رؤيته، فيتبعها، وتبلغه بأنها تعرف الآن هويته الحقيقية، وتلومه على تصرفه مع زغلول رجل الأعمال الخيرية، ويرد زعتر بأن زغلول لص كبير وأن كل مكاسبه غير قانونية، ويؤكد أنه كان ينوى إبلاغها بحقيقة ماضيه، ولكنه خشى أن تتركه، وقال إنه اضطر منذ طفولته لمواجهة الحاجة والجوع، وأنه اضطر للسرقة حتى يعيش، ولكن عندما تحسنت حالته قرر بكل عزم أن يتوب ليصير جديراً بحبها. وعلى الرغم من هذه الاعترافات، قررت سهام الانفصال عنه معبرة عن يأسها العميق.

(*) الباكو يساوى ألف جنيه مصرى . (المترجم)

فى أحد البارات، حسنى يضع خطة للتهريب بالاتفاق مع مأمور جمارك الذى يسأله عن نوع البضائع حتى يحدد قيمة خدماته غير القانونية له ولزملائه، ويصل حسنى لاتفاق معه، ويسلمه مظروفًا كبيرًا من الأوراق المالية.

فى المكتب، حسنى يبلغ زغلول أنه رتب الأمور مع الجمارك لتسهيل عملية التهريب القادمة، ويكلفه زغلول بترتيب السيارة النقل وبقية ترتيبات العملية، ولكن حسنى يبدى بعض الشك من ناحية تدخل الضابط محمد، فيقول زغلول: "دا بسبب زعتر، مش كفاية بوليس مكافحة التهريب، دلوقت ورانا بوليس مكافحة النشل، بس أنا حاتصرف."

زغلول يطلب محمد فى التليفون ويدعوه لمقابلته خارج الإدارة، وهكذا يتضح أن زغلول ومعاونيه يمارسون الكبت بنفس البراعة التى يمارسون بها الإفساد والإقناع والمحايلة.

نرى محمد فى لقطة مقربة يدخل شقته ويعلن بلهجة فرحة: "فيه خاطب جديد طالب الزواج من سهام". وفى لقطة متوسطة، نرى العائلة مجتمعة حول مائدة فى مدخل الشقة، مما يشير إلى الوفاق العائلى رغم ما يثيره السكن المشترك من صراع كما شرحنا من قبل. ويبلغ محمد سهام أن زغلول وهو من الأعيان الميسورين، وإن كان كبير السن بعض الشىء، يطلب الزواج منها، وتؤيد سناء هذا الزواج، وترى زهيرة أن فرق السن ليس عائقًا كبيرًا، أما سهام، فى المقابل، فترفض هذا الزواج مشيرة إلى الأعمال غير القانونية لزغلول، وتقول: "الفرق بين زعتر وزغلول هو أن الأخير لص كبير يستند إلى السلطات"، ولا يوافق محمد على هذه الحجج، ويسألها من أين جاءت بها، وتجيبه أن زعتر زارها فى مكان العمل وأبلغها بها. فيطلب منها عدم التوجه إلى العمل لحين توقف زعتر عن زيارتها. وتقرر البحث عن عمل أكثر أجرًا حتى تنهى مشاكل السكن المشترك، ونرى أن وضع سهام يزداد مأساوية بسبب تجمع الفشل العاطفى مع الأزمة الاقتصادية مما يدفعها فى طريق التغير النفسى.

نستعرض فى لقطتين متحركتين للأمام وللجانب سوق ليبيا، ويؤكد هذا الاستعراض نشاط التجارة، وسيطرة فئة زعتر وزغلول وبقية المستوردين والمهربين من أمثالهما على النشاط فى هذا السوق المزدهر.

وفى لقطة متوسطة، نرى عاملاً يعيد طلاء واجهة دكان زعتر، يدخل محمد ويدفع زعتر بعنف فيسقط فوق بعض صناديق المشروبات الكحولية المستوردة، ويلومه لمحاولة إغراء ابنة شقيقته. ويقف زعتر ويؤكد له أنه لا يريد إغراءها، وإنما يريد طلبها للزواج، ويشير إلى محاولة زغلول منافسته عليها، مؤكداً على ممارساته غير القانونية ومساندة السلطات له، مثلما حدث عندما ساعدته الشرطة على استعادة حافظته المسروقة. ويرفض محمد الإشارة إلى معاونة الشرطة، ويهدد زعتر باتخاذ إجراءات ضده إذا لم يكف عن ملاحقة سهام. ويجب أن نلاحظ هنا أن القصة مليئة بالتعريض بالإجراءات القانونية للسلطات التى تساند السوق ضد تنفيذ القوانين، وتعاون أجهزة الجمارك والشرطة مع المهربين.

يؤثر ضياع آمال سهام، وقرار خالها بتزويجها من زغلول، على روحها المعنوية، وتمتنع عن تناول الطعام، وترجوها أمها أن تحافظ على صحتها، وهى تشكو من غياب التضامن الاجتماعى، وشيوع الفردية بسبب المشاكل الاقتصادية السائدة، مشيرة بذلك إلى التضامن المشوب بالشك من جانب خالها الذى يريد التخلص منهما بإجبارها على الزواج من زغلول.

وفى المقابل، نرى فى لقطة عامة، العلامات على المكانة الاجتماعية العالية لزغلول وهى الفيلا الواسعة، وحمام السباحة، والخدم، وتتلو ذلك لقطة متوسطة ترينا زغلول جالساً إلى طاولة بصحبة سناء ومحمد، وهو يستعرض مظاهر ثروته، ويعبر عن استعداده لتلبية رغبات سهام. وتمتدح سناء تصرفاته ومظاهر كرمه، وهنا يقترح زغلول على محمد أن يترك العمل فى الشرطة، ويعمل فى وظيفة كبيرة فى شركته، وتظهر بذلك خطته الواضحة فى اجتذاب محمد فى مقابل الزواج من ابنة شقيقته، وهو الكفيل بتخفيف مشاكله الاقتصادية، إن لم يكن حلها بالكامل.

نرى فى لقطة متوسطة جلجلة وزعتر فى الدكان، وهو يساعد. موظفة فى بيع بعض البضائع لعميل ميسور أحضرته جلجلة، وزعتر يقدر تعاونها الذى يعبر عن اعترافها بالمساعدة التى قدمها لجماعة النشالين لتخطى ظروف البؤس والتهميش التى كانت تعانى منها. ونكتشف فى الاستثمار العاطفى لشخصية زعتر الذى نراه هنا، آلية لتمجيد قيادته الشخصية ذات طابع أخلاقى وسياسى، فهو يمثل القلب النابض للمجموعة، والصديق المخلص، ولديه القدرة على التجميع، وعلى التخلص من صعوبات البيئة المحيطة، وضغط الحاجة، وغياب الأمان الاقتصادى. وإلى جانب الترابط والثقة، يشير وجود علاقات عاطفية حقيقية بينه وبين المجموعة إلى حب المجموعة له، بل وتعليق طموحاتها للارتقاء الاجتماعى والاقتصادى عليه ، وهى تعترف له بالفضل فى الروح الجماعية السائدة بين أفرادها. وفضلاً عن ذلك، نجد مبدأ الترابط الاجتماعى والتضامن سائداً بين أفراد هذه المجموعة، بعكس علاقات التضامن المشكوك فيها السائدة فى مجموعة سهام.

وتدعو جلجلة زعتر إلى التخلص من الشعور بالحب الذى ينغص عليه حياته. ويتلو تلك النصيحة لقطة مقربة ترينا سهام تمر فى الطريق، ويراها زعتر من داخل الدكان ويلحق بها مسرعًا، ونرى جلجلة فى لقطة مقربة وعليها إمارات الحزن لانصراف زعتر مع سهام.

فى لقطة كبيرة نرى القلعة، وتتبادل معها لقطة عامة لهضبة المقطم التى تشرف عليها، حيث نرى سيارة زعتر المتوقفة، ثم تتلوها لقطة متوسطة تبين زعتر وسهام داخل السيارة.

وتعبر مجموعة الصور التى تكشف عن أعالى المدينة عن توجه هاتين الشخصيتين نحو قمة الهرم الاجتماعى، مما يؤكد تحولهما، ويعجل بالنهاية.

وتطلب سهام من زعتر أن يتزوجها، ويلاحظ حالة الارتباك التى تعانى منها، ويسألها محاولاً فهم سر التغير فى موقفها: "زغلول يريد الزواج منك، ومن الواضح أنك

لا توافقين، هي دى المشكلة؟"، وتجيبه: "المشكلة إن خالى موافق، هو وزوجته لا يهمهما إلا التخلص منى." وهكذا تثير مشكلة السكن المشترك التى تحدد موقف خالها، ويعترض زعتر على رغبتها فى الزواج منه لا بسبب حبها له وإنما لتهرب من المصير الذى يُفرض عليها. وتطلب منه سهام العودة، ولكن روح التعاطف تعود ثانية بينهما، إذ يقول: "ما أقدرش أسيبك لزغلول، أنت وقعت فى أيدين عصابة حرامية، ولازم أساعدك تفلتى منهم." ونرى فى لقطة عامة أنوار السيارة تُضاء وتتحرك السيارة، مما يشير إلى بداية مسار جديد لهاتين الشخصيتين، ومن المهم أن نلاحظ أن تقابل قصتيهما خلال الفيلم يعبر عن حالة تحول نفسية واقتصادية عميقة. فتحت تأثير الأزمة الاقتصادية، ومتاعب السكن المشترك، وفشل محاولات الزواج، تبحث سهام عن الارتباط بزعتر ذى السوابق الجنائية، والذى يعمل بالتهريب، وفى المقابل، يخرج زعتر منتصراً فى ظل مناخ الانفتاح حيث تمنح الإجراءات القانونية والاقتصادية للسلطة الأفضلية للسوق، ولإفساد الموظفين، وللتهريب، ولنهب البلاد، مما يسمح بالتهريب، والحصول على رشاوى غير قانونية، وتفاقم الصراع بين عصابات التجار الذين لا يعبأون إلا بتحقيق الربح، وسيادة مبدأ "كل يعمل لمصلحته الخاصة"، ويؤكد ارتقاء زعتر الاجتماعى تملكه لتجارة، واندماجه فى زمرة السوق.

فى لقطة مقربة نرى أم سهام تبكى قلقًا لطول غياب سهام، وتتسع الصورة لنرى محمد جالسًا فى مدخل الشقة، وهو يحاول تهدئتها، وتقول: "خايفة يكون حصل لها حاجة وحشة، كانت مش قابلة فكرة الزواج من زغلول." ومحمد يطلب مساعده، ويطلب منه السؤال عن اختفاء سهام فى المستشفيات وفى أقسام الشرطة، وتسقط أم سهام فى بئر عميق من الحزن، وهذا الحادث المأساوى يشير إلى سوء موقف محمد وزوجته من سهام.

نرى فى لقطة عامة مركبًا راسية فى أحد الموانئ؛ وونشًا يفرغ حمولتها، ونعرف أنه ميناء بورسعيد، وتتبع ذلك لقطة متوسطة لسهام وزعتر على الرصيف، ويقول زعتر: "خالك فقير لأنه أمين، ولكنه غلطان فى اعتبارى مجرم ما عنديش أخلاق. الملوك

والأمراء كانوا حرامية قبل ما يوصلوا إلى مراكزهم." ولكن سهام لا تقبل هذه الحجج، ويضيف: "أنا مثلاً، غيرت مجموعة من الحرامية وجعلتهم ناس شرفاء وميسورين، ودا شيء كان محتاج لثورة أو لمعجزة."

وفى ظل الإشارة إلى الملكية أو السلطة نلاحظ محاولة لإكساب الشرعية لنموذج من التنظيم السياسى والاجتماعى، فالاتفاق بين السلطة والبرجوازية التجارية الجديدة المكونة، ضمن مجموعات أخرى، من "المهربين واللصوص" يتمشى مع الأوضاع السائدة فى مرحلة الانفتاح الاقتصادى للأعوام ١٩٧٥ - ١٩٧٩ وزعتر بصفته القائم على إدماج الفئات الاجتماعية الهامشية فى المجتمع، يعطى الشرعية لممارساته المفروض أنها تستبعد الصعلكة والجنوح وانعدام الأمان، وبذلك يستبعد مسببات الفوضى. فهو يرى أنه قبل "أن يصيروا ملوكاً" أى محافظين على النظام واحترام السلطة، كان الحكام "لصوصًا"، وهو يعتبر نفسه بمثابة جسر بين الفئات الدنيا والمجتمع، وهو بذلك يصير قائداً، وفى هذه اللحظة التى يشيع فيها الوعى بتنظيم المجتمع، يصير شخصية مركزية تتجمع حولها مجموعة من القوى الاجتماعية، بل حتى أسطورة.

"تنتمى الأسطورة بمقتضى تعريفها "للجماعة"، فهى تمنح الشرعية، والمساندة، كما تلهم كيان ونشاط جماعة، أو شعب، أو أصحاب حرفة ما، أو جمعية سرية، وهى تعطى مثالاً ملموسًا للسلوك الواجب اتباعه، وسابقة بالمعنى القانونى للكلمة، فى المجال الواسع للشعور المقدس بالذنب، وهى تكتسب بهذا السلطة والقوة القاهرة بالنسبة للجماعة" (كايوا، ١٩٥٤، ص ١٥١). وتحاول بعض الجماعات التلاعب بالأسطورة بهدف تعديل ترتيب الأوضاع الاجتماعية، سواء لإضفاء الشرعية على وضعها المتفوق، أو للطعن فى وضع منافسيها، وتختزلها، أو تشوه مغزاها، أو تجدد أو تغير فى الأنساب، وهنا تصير الأسطورة رهانًا، "أو لغة للنقاش، وليست الكورس المتناغم" (ليتش، ١٩٧٢، ص ٣١٨)، وإذا ما كانت الأسطورة تتطور، وتغتنى، فإن السبب فى ذلك أنها تأخذ فى الاعتبار تغير المجتمع، والتقلبات التى تهدد التوازن الاجتماعى. وفى

هذا الإطار، يشير زعتر إلى المثل الأعلى ذى "المغزى الجماعى"، والطموحات الجذرية لإعادة الترتيب الاجتماعى، ولسياسة اقتصادية قادرة على إدماج الجماهير، بهدف إعطاء الشرعية لعملية رفع فئة اجتماعية مستبعدة. وفى ظل التفتت الاجتماعى الناتج عن السباق على الثروة، والأطماع الفردية، التى تهدد المجتمع، وتدفع نحو اختفاء الشعور بوحدة المصلحة، يعتبر زعتر أن هذه العملية تحتاج إلى تحدٍّ بل معجزة، ومن ناحية أخرى، فهو يعطى الشرعية للترتيبات الاجتماعية الجديدة وما تحمله من مكاسب، باستبعاد أولئك الذين لا يتقبلون القيم الجديدة القائمة على الربح، فهو يصف محمد بالفقر بسبب أمانته.

نرى فى لقطة متوسطة دكان زعتر حيث يعمل عدد من التلفزيونات الملونة المستوردة. ويتفرج أحد الموظفين على واحد منها يدخل محمد إلى الدكان ويطلب مقابلة زعتر، فيخبره الموظف بغيابه، فيسأله إن كان قد رآه مع آنسة معينة، فينكر ذلك.

يتلو ذلك لقطة متحركة للخلف، ترينا زعتر وسهام يتجولان فى شارع تجارى، وينظران إلى واجهات العرض وبها البضائع المستوردة مثل الأثاث الراقى والسيارات إلخ، ويدخلان إلى دكان يجرى إعداده بأعمال الطلاء وغيرها، ويقول: "بالطريقة دى تقدرى تتحررى من التبعية وعلى أى حال دى اسمها 'المنطقة الحرة'" .

– تجيبه سهام: "ما أعرفش التجارة".

– "أنت متعلمة، ومع الأسف أنا ما اتعلمتش، حتعرفى تتصرفى، خلِّى عندك شيئًا من الجرأة، وجربى كام عملية تجارية، وكده يبقى عندك رأسمال يغنيك عن المصير السيئ، وعن سؤال اللئيم".

– "بشرط إن رأس المال ييجى عن طريق شريف".

ويؤكد لها زعتر نويته النهائية بمساعدتها، وهى تشكره من جهتها على روح التضامن التى يبديها نحوها.

ونجد هنا محاولة للدفاع عن اللبرالية الاقتصادية القائمة على السوق، والتجارة، والاستيراد، وإقامة المناطق الحرة التى تفتح المجال لهذه العناصر الثلاثة، المفروض أنها تحفز نشاط الاقتصاد والتنمية. وفضلاً عن ذلك، فإن محاولة منح الشرعية هنا لسيطرة رأس المال التجارى، تعتمد على القدرة المعترف بها لقادة فئة التجار على التحكم فى البؤس، وتوزيع السعادة على الجميع. وعملية منح الشرعية تلعب على الرغبة فى الأمان والرفاهية، والخوف من الحاجة، ومن التهميش والإهمال، وموقف زعتر من سهام يعبر عن هذا، فهو يقنعها بشرعية التجارة التى ستحررها من المشاكل الاقتصادية ومن الحاجة.

والمعنى المراد توصيله هنا يعبر، فى رأى برجيه ولوكمان (١٩٦١، ص ١١١)، عن حقيقة هذا العالم، بقدر ما هى توصية أخلاقية ملزمة، "إن منح الشرعية لا يكتفى بأن يقنع الفرد بوجوب التصرف بطريقة معينة وليس بأية طريقة أخرى، وإنما يقنعه كذلك، بأسباب أن الأشياء هى كما هى." وفضلاً عن ذلك، فالتحرك الذى يعبر عن صفة زعتر كونه قائداً لمجموعته، يرجع لظروف الحياة الاجتماعية للمجموعات المعنية: فالفئات المتوسطة التى تمثلها سهام، تعانى كما يظهر طوال الفيلم، من الدخل المنخفض، وأزمة السكن، ونقص الخدمات التى تقدمها الدولة، وتدهور روح التضامن السابقة، وليس مما لا يؤبه له أن تكون المجتمعات التى يظهر فيها خطاب "منح الشرعية" قوية التنظيم الهرمى أو ضعيفته، متماسكة أو تخترقها صراعات عميقة، مجمدة أو تسمح برقى بعض أعضائها.

يثبت القائد مكانته التاريخية بتفعيل القيم التى ترتبط بدقة بمشروعه، ومنحها الشرعية، وتحويلها إلى هوية جماعية، وقد عبر زعتر عدة مرات عن مشروعه وهو السيطرة على السوق، والوصول بذلك إلى قمة الهرم الاجتماعى، وهو يثير، فى هذا الإطار، الطموحات القوية للرفاهية والأمان الاقتصادى، ويدافع عن القيم والنماذج الأساسية للهوية الاقتصادية الجديدة، ألا وهى المشروع الحر، والمبادرة الفردية، والاغتناء المتبادل، وهذه القيم والنماذج تمثل مجموعة متكاملة من التصورات

والمعتقدات بشأن الحياة الاجتماعية والسلطة، يمكن أن تلتف حولها أجزاء من الجماعات المعنية. وهو يكرس نموذج التنظيم الاجتماعى والسياسى الذى أشرنا إليه من قبل، وهو وحده الذى يضمن المحافظة على هذه القيم ودعمها، وهو وحده الذى يمكنه تعبئة جميع القوى لتحقيق انتصارها. وهكذا، فعملية تكريس سيطرة البرجوازية التجارية الجديدة، لا تتوقف عند إقناع المجموعات المعنية بأن هذه السيطرة تتمشى مع ظروف حياتهم الاجتماعية، وإنما تحاول أولاً إقناعهم بأنهم يرغبون بشدة فى الحصول على ما تقدمه لهم هذه الطبقة.

نرى فى لقطة جامعة صفوفاً من السيارات تقف عند نقطة التفتيش الجمركى، فى المنطقة الحرة ببورسعيد، تتبعها لقطة متحركة أفقية لسيارة نقل محملة بالبضائع تتحرك مطلقة نفيرها لتتميز عن بقية السيارات. ويرى المأمور - الذى كان قد تقاضى من حسنى، مساعد زغلول، الرشوة فى مقابل تمرير البضاعة - السيارة ويومئ سراً لصبحى ضابط مكافحة التهريب بوجودها. فيرسل صبحى رجلى شرطة لفحص السيارة. ويسأل حسنى، الذى كان يقف بعيداً، مأمور الجمرك عن هذا الفحص الخاص، فيجيبه بأن هناك تشديداً فى الرقابة، وبعد الفحص، ينظر صبحى بتدقيق للسيارة، ثم يتناول قضيباً حديدياً ويدفعه فى صندوق تحت أرضية السيارة، ويكتشف وجود بعض السلع ذات القيمة العالية مخبأة فى هذا الصندوق، ويمسك بعلبة بها بعض الأدوات الفضية كانت داخل الصندوق، ويعرضها على حسنى. وفى لقطة مقربة نرى حسنى يغض البصر اعترافاً بالتهريب.

وتوالى هذين المشهدين يبرز المآخذ على اللبرالية الاقتصادية غير المنظمة، حيث يكشف الانحرافات فى أعمال التجارة والاستيراد.

نرى فى لقطة متوسطة زهيرة ومحمد يجلسان فى مدخل الشقة، وهى تشكو من طول غياب سهام، ومحمد يطمئنها بأن بحث الشرطة عنها لم يدل على حدوث مكروه لها، وأنها ستتعب فى النهاية وتعود إلى المنزل.

ويرن جرس الباب، ويستقبل محمد صبحى الذى يبلغه باكتشاف عملية تهريب تمس حسنى وزغلول، ويدعوه لزيارة هذا الأخير فوراً، ونرى وجه محمد فى لقطة كبيرة يعبر عن الصدمة، بما يشير إلى رفض مشروع زواج سهام من زغلول.

فى لقطة مقربة، نرى زغلول ينكر معرفته بحسنى، وتتسع اللقطة لنرى صبحى ومحمد جالسين أمام مكتبه، ويواجهه صبحى باعتراف حسنى باشتراكه فى عملية التهريب، ويجيب زغلول بأن البعض يريدون الإضرار به لأنهم يحسدونه على مركزه المرموق، وسمعته الطيبة، ويطلب صبحى التأكد من صحة اعتراف حسنى، فيجيب زغلول: "بيحاول الاستفادة من علاقاتى الطيبة ويجرنى معاه فى التهمة، ولكن أنا مش مستعد أعرض سمعتى للخطر علشان أساعد." ويقدم خادم لهما مشروبًا ويفاجئه محمد بالسؤال: "حسنى جه النهاردة؟"، فيرد الخادم: "لا الأستاذ حسنى ما جاش من يومين"، ويتبادل محمد وصبحى النظرات ذات المغزى، وينصرفان دون الإشارة لهذه الحقيقة التى تشير إلى الشك فى براءة زغلول.

فى لقطة مقربة، نرى زغلول مرتبكًا، ويطلب شخصًا ما بالتليفون ويقول: "شوكت بك، عندى خبر سيئ، البضاعة بتاعتى اتصادرت، وحسنى المساعد بتاعى اعترف فى البوليس." وبعد لحظة يقول: "حابعت لك طلب استيراد وتؤشر عليه بالاستلام بتاريخ سابق، وأدفع الغرامة بالطبع، ولكن يا ترى فيه طريقة للتخلص من اتهام البوليس بنية التهريب؟ ، حتلغيها؟ عظيم! بفضلك سننجو من التهمة." وهذا الحديث يشير إلى تآمر شخصية كبيرة فى الشرطة يستخدم سلطته لتقديم خدمات غير قانونية لمهرب يعتدى على القوانين.

فى مكتب محمد، زغلول يتعرض للاستجواب، ويقول له صبحى: "نرجو أن تتعاون معنا فى التحقيق، حسنى اعترف قدام النيابة، والخدام عندك اعترف بعلاقتك به واحنا عندك" ، وزغلول يرفض الاتهام ويؤكد أن كل أعماله أمينة، ويسأله محمد: "إيه الأعمال الأمينة فى نظرك؟"، ويجيب زغلول باستغراب: "بتشك فى أمانتى مع إننا حنكون عن قريب عيلة واحدة!" ، مشيراً بذلك إلى مشروع زواجه من سهام، ولكن محمد يستبعد

محاولته الانحراف بالاستجواب. يرن جرس التليفون، ويتناول محمد السماعة ثم يناولها لصبحي. وفي لقطة مقربة نرى صبحي متضايقًا، فقد تلقى تعليمات من رئيسه بوقف الاستجواب، وبعد المكالمة، يطلب من أحد المساعدين بلهجة باردة أن يأخذ زغلول للمأمور شوكت، ومعه محضر الاستجواب، وينصرف زغلول بشكل يعبر عن الاحترام. يسأل محمد: "إيه الحكاية؟" فيجيب صبحي: "كل ما هناك إنه حيدفع غرامة بحجة أنه كان هناك طلب استيراد بس ما كانش مع أوراق الشحنة"

- "إزاي يكون هناك طلب استيراد مع أنه كان ناوي يهرب الشحنة؟".

- "يجوز حصل عليه" يجيب صبحي بلهجة حزينة.

ويحتج محمد على التهرب من القواعد، والتساهل الذي يحصل عليه زغلول، ويحاول صبحي تهدئته، ويبلغه رجل شرطة باستدعائه لمكتب المأمور شوكت، الذي يبلغه بأنه قرر نقله إلى أسيوط، ونلاحظ هنا أننا لم نتمكن من رؤية المشهد الذي تلقى فيه محمد قرار النقل لحذف هذا المشهد من أشرطة الفيديو التي بيعت للجمهور بقرار من الرقابة، ولكن هذا النقل يعبر عن رغبة المأمور الفاسد في معاقبة محمد على حماسه في تعقب المهربين.

وهكذا يتكرس نموذج التنظيم الاجتماعي المؤسس على الاتفاق بين السلطات العامة والبرجوازية التجارية الجديدة التي تضم بين صفوفها المهربين واللصوص، الأمر الذي يعني تحولاً أساسيًّا في المجتمع. فالسلطة السياسية التي تتجسد في المؤسسات، مثل وزارة الداخلية، وإدارة الأمن العام، وأجهزة الإدارة والشرطة، وإدارات الجمارك، وإدارات الشرطة، تتوارى لمصلحة البرجوازية التجارية الجديدة، التي تدعم وضعها بفضل ثرواتها. وتدل الاتجاهات القانونية والإدارية الجديدة للسلطة تجاه هذه البرجوازية، أنها لم تعد تهتم بتطبيق القوانين، أو بقيام موظفيها بواجباتهم، بل إن تبادل الخدمات بين الطرفين يجري تحت إشراف هذه الطبقة الجديدة التي تمنح المكافآت والعطايا. ويؤكد آلان كوتا ببساطة أن بعض الاقتصاديين من المحافظين

الجدد، يعتبرون أن الفساد كثيراً ما يكون من الوسائل المنطقية للإدارة الاجتماعية، وبناءً على ذلك، فمن هو اللص إن لم يكن شخصاً ليس له من النفوذ ما يسمح بإفساده أو شراء ذمته؟ (كوتا، ١٩٩١). ويستبعد منطق هذه البرجوازية التجارية جميع الضوابط ضد إساءة التصرف، الموروثة عن مبادئ الأخلاق التقليدية، أما الأخلاقية الجديدة المبنية على سطوة المال، فتزيد من صعوبة تحمل القسوة المتزايدة للتناقضات، واللامساواة، فى المجتمع المصرى.

وعند رجوع محمد إلى المنزل يكتشف غياب الطاولة التى كانت العائلة تجتمع حولها فى مدخل الشقة، والتى كانت ترمز للعلاقة الاجتماعية داخل المجموعة العائلية. واختفاؤها يعبر عن تفكك هذه العلاقة، بل ضياعها. وتخبره سناء بأن سهام قد عادت للمنزل ومعها زعتر، وأنها قد غادرت المنزل نهائياً ومعها والدتها والطاولة، ويندفع محمد نحو باب الشقة، وتحاول سناء منعه من الخروج بالقول بأن سهام مصممة على الزواج من زعتر، كما تذكره بأنه قد أدى واجبه نحو زهيرة وابنتها، ولكنه يدفعها بعنف.

فى لقطة متحركة للخلف، نرى سهام وزعتر وزهيرة فى الشارع الذى يقع فيه دكان زعتر، ويشترك زملاء زعتر السابقين فى النشل، وعدد من التجار المجاورين فى الاحتفال بخطوبته على سهام، ويظهر محمد فجأة ويستجوب زعتر بلهجة مهددة، وتخرج زهيرة من بين المجموعة وتسرع نحو أخيها لتهدئته، وكذلك تتدخل سهام. ويلومها محمد لأنها أدخلت والدتها فى هذا الوسط المشبوه، فتبلغه أنها قد انضمت برغبتها الحرة لزعتر، وأنه بدلاً من استغلال وضعها السيئ عرض عليها عملاً بأجر مرتفع فى المنطقة الحرة. ويرد محمد بأنها تعرض كرامتها فى مقابل هذا المكسب الاقتصادى، فتذكره بأنه كثيراً ما استمع إلى ما يعرض بكرامتها فى منزله دون أن يتمكن من حمايتها من ذلك، وأنها متمسكة بالزواج من زعتر، ويعبر محمد عن حزنه لذلك، ويقترب منه زعتر ويسأله بلهجة مستعطفة: "ليه مش عايز تعترف بأمانتى؟ بأكد لك إنى تبت، وماشى فى الطريق السليم."

– ويجيب محمد بلهجة حزينة: "رأيى مش مهم دلوقت، ويمكن أنت أحسن من غيرك".

– "كلامك بيطمنى، وبأكد لك إنى حاخد بالى من راحة سهام، ومدام زهيرة."

ويدعو أحد مرافقى زعتر إلى الإسراع بالسفر لبورسعيد قبل هبوط الليل، ويركب ومعه سهام وزهيرة فى السيارة المرسيدس التى تنتظرهم، بين تصفيق المتجمعين. ونرى فى لقطة كبيرة وجه امرأة من مجموعة زعتر وهى تزغرد، وهكذا ينتهى المشهد بنبرة متفائلة.

لاحظنا فى المشاهد السابقة أن عملية تكريس قيادة زعتر لجماعته تعمل على إقناع الفئات المتوسطة بأنها تتمشى مع ظروف حياتها الاجتماعية وتطلعاتها، ويمكن أن نؤكد أن تطلعات سهام للحياة الرغدة، والتقدم الاجتماعى، والاستقلال الاقتصادى، تمنح الشرعية لممارسات زعتر التى تستطيع تحقيقها. ومن الناحية الأخرى، فخطاب زعتر الذى يتصرف بصفته قائدًا لجماعته، وممارساته، تعنى ، بشكل ما تأكيداً وتعبئة هذه التطلعات، والاعتقاد بصحة قيم البرجوازية التجارية التى ينتمى إليها، ونموذجها، وهى فى الوقت نفسه تأكيد لشرعية هذه الممارسات ولفاعليتها. وهكذا يمكن القول بأن هذه الممارسات تؤكد الفكرة القائلة بأن رفض الخلافات الأيديولوجية، وصراع الطبقات، تدعم مشروعين، هما: توسع السوق، وتعاظم الثروات عن طريق الكسب وتبادل المساعدة. وفضلاً عن ذلك، فزعتر يعرض نوعًا من الارتباط الاجتماعى فى اللحظة التى تبدو فيها الغلبة للتطلعات الفردية، وآليات التشرذم الاجتماعى، وذلك عن طريق الربط بين فئات اجتماعية مختلفة مثل فئة سهام والفئة التى نشأ فيها فى شكل جديد من أشكال التضامن.

ويثير الاهتمام كذلك ملاحظة أنه يطلب اعتراف محمد الذى يمثل مؤسسة، فعند نشأة أشكال جديدة، لا تطلب هذه الهويات الجديدة احتكار التمثيل، وإنما بالأحرى تكتفى كاعتراف بشرعيتها، بحق النقاش والتفاوض مع السلطات.

وفى لقطة ممتدة، نرى محمد يختلط بالجمهور الذى يتجول فى السوق الكبير، وهذه الزاوية للتصوير توحى بأنه يخترق الوعى الجماعى ويحذره من خطر الفوضى القادمة، وهكذا يوجِّه المجتمع إلى الوعى بتطوره الهابط، فذو السوابق ينتظره أفق مشرق، ومستقبل مرموق، فى حين أن المواطن المخلص، ممثل النظام والقانون، يبقى غارقًا فى مشاكله الاقتصادية، بل يتعرض لعقاب ظالم يوقعه عليه رئيسه لأنه نفذ بحماس واجبه فى محاربة الانحراف والتهريب. وينتهى الفيلم بهذه الصورة ذات المغزى الكبير، فيظهر عنوان الفيلم، ونسمع من خارج الكادر، أصوات الباعة فى السوق ينادون على بضائعهم المستوردة.

وفى الواقع فإن النهاية الحقيقية المثيرة للفيلم تقع فى المشهد فى إدارة الشرطة حيث نشهد تكريس نموذج التنظيم الاجتماعى والسياسى القائم على أساس الاتفاق بين السلطات العامة والبرجوازية التجارية الجديدة. وهو النموذج الذى يعبر عنه من جهة، الإجراءات القانونية والإدارية التى تمالئ التجارة على حساب القواعد المرعية، ومن جهة أخرى، سيطرة هذه الطبقة الجديدة التى تسمح لها ثرواتها بتوزيع المنح والعطايا غير القانونية، وإفساد القوانين، والقادة، والوصول لأعلى قمة السلم الاجتماعى، والمثل على هذه الأوضاع، هو موقف المأمور من زغلول المهرب.

يحقق تأليه السوق، والتركيز على مزايا الاستيراد، انتصار رأس المال التجارى، وليس من المستغرب فى ظل هذه الظروف أن يجتذب هذا القطاع كثيراً من الفئات الاجتماعية، وخاصة أن القليلين هم الذين لا يخضعون لإغراء جنون العظمة، فى مناخ يتلاعب فيه أبطال التجارة غير القانونية، بعد أن تحرروا من القيود، بثروات ضخمة، ويطوعون السلطات العامة لمصالحهم، ويتلاعبون بالحدود.

ومع ذلك فالفيلم يكشف عن التطورات، و"التخبطات" الاقتصادية والاجتماعية التى تثير الشك فى أسس هذا النموذج للتنظيم الاجتماعى نفسه. فالثروات الضخمة التى تكونت بسرعة وبطرق غير قانونية، لا تخفى المشاكل الاقتصادية التى يتجاوز مداها الفهم، مثل وسائل المواصلات المتهالكة والمزدحمة، وأزمة السكن، والدخول المتدنية، وصعوبة الزواج، وبؤس الموظفين، واتجاههم للفساد لمحاولة تحقيق التوازن.

والمجتمع الذى يصوره الفيلم ليس ذلك الذى يحقق الرفاهية والوفرة ، المفروض أن سياسة الانفتاح الاقتصادى ستحققها كما تدعى اللافتة الموجودة فى الشوارع والتى رأيناها فى الصور الافتتاحية للفيلم. وإنما هى بالأحرى صورة عالم ضائع، يحاول سد الثغرات، وحل المشاكل بأية صورة، وتقديم حلول هشة لمشاكل لا سبيل للهروب منها.

وهذا المجتمع منقسم إلى قسمين، ففى القمة التجار وأتباعهم، وفى القاع بقية الطبقات الاجتماعية، وهذه الأخيرة عليها أن تستسلم لوضعها الميئوس منه، أو أن تسير فى ذات الطريق، وإلا فعليها أن تهاجر.

وللمقارنة بين "التخبطات"، والتحولات الاقتصادية والاجتماعية التى تابعناها فى الفيلم، مع الأوضاع الاقتصادية الفعلية فى المجتمع، ولكى نأخذ فى الاعتبار التنظيم السياسى والاجتماعى الذى كشفه لنا الفيلم، سنقوم هنا بتحديد الفئات التى تتكون منها البرجوازية التجارية الجديدة، وموقفها من الاقتصاد الوطنى، وسيادة الدولة، ثم ننتقل لشرح الاختلالات واللامساواة التى تنجم عنها.

أولاً: البرجوازية التجارية ونموذج التنظيم الاقتصادى والسياسى

سنعتمد هنا على الدراسة الموسعة للرأسمالية التجارية الجديدة فى مصر، التى قدمها الدكتور فؤاد مرسى فى كتابه "هذا الانفتاح الاقتصادى" (١٩٨٤، ص ٢٢٧-٢٣٨).

خلال النصف الثانى من عقد السبعينيات نشأت طبقة رأسمالية تجارية بالأساس، تضم فئات عليا، وأخرى متوسطة، وهى تتميز بتوجهها نحو السيطرة على المجتمع، ويحسب رأى هذه الطبقة، فإن الانفتاح الاقتصادى يجب بالضرورة أن يرتبط به انفتاح سياسى، وبهذا المعنى، فالليبرالية السياسية يجب أن ترتبط بالليبرالية الاقتصادية.

(أ) تعريف الطبقة الرأسمالية الجديدة

من ضمن الفئات التى تتكون منها هذه الطبقة الجديدة، توجد جماعات من المغامرين والأفاقين، من أرباب السوابق والخارجين على القانون، الذين استطاعوا أن يشقوا طريقهم إلى دنيا الأعمال من أسفل، ليفرضوا بعد ذلك وجودهم ثم سيطرتهم مسلحين بعصابات تجمع بين النشاط الإجرامى والرأسمالى، ومزودين بقدرة فذة على التسلل إلى أجهزة الدولة والقطاع العام ، ومدفوعين بقوة خارقة للعادة ، للسيطرة على السوق الداخلية من خلال التجارة بالذات. إن هذه الجماعات من الرأسماليين الجدد، بنشأتهم المريبة، وطموحاتهم الداهمة، هم أنشط أقسام الرأسمالية المصرية، وهم الذين يفرضون بالتالى طابعهم الطفيلى على مجموع الطبقة الرأسمالية.

ومع أن الطبقة الجديدة تتكون فى غالبيتها من الفئات الرأسمالية المتوسطة، إلا أن التأثير الحاسم يرجع إلى الدور الذى تمارسه الرأسمالية الكبيرة بثقلها الاقتصادى والسياسى.

وتحتل الفئات الرأسمالية المتوسطة ، التى درجنا بصفة عامة على تسميتها بالرأسمالية الوطنية - مكانًا متوسطًا بين فئات صغار المنتجين وبين رأس المال الكبير، وبعكس صغار المنتجين، تركز هذه الطبقة على تملك رأس المال، وتهتم بالإنتاج الصناعى والتجارى، وهى تقوم بدور مهم فى الإنتاج وفى التبادل التجارى، وتساهم بذلك فى تنمية الاقتصاد.

أما الفئات العليا من الطبقة الجديدة فتضم النخبة الاقتصادية التى تنقسم إلى فئتين متميزتين:

١ - الفئات التجارية الربوية

من التجار، والممولين، والمقاولين، والوكلاء فى مجالات التصدير والاستيراد، وفى تجارة الجملة ونصف الجملة، فى الصفقات العقارية، وفى المقاولات والتوريدات، فى

الفنادق ، والملاهى ، والمطاعم، وواضح أنها كلها تعتبر أنشطة خدمات لا تضيف إلى الثروة المادية للمجتمع، بينما تطلق داخل الاقتصاد القومى - بما تحققه من أرباح، وما تقدمه من أجور، وما تنفقه فى الاستهلاك - مبالغ نقدية طائلة تعتبر قوة شرائية ذات ضغط تضخمى لا يمكن صده.

وقد تلقت هذه الفئات التجارية دفعات قوية من سياسة الانفتاح، فقد أطلقت لها حرية التصدير والاستيراد بالكامل، كما أطلقت أعمال المقاولات فى التعمير والتشييد بصورة لم تعرف من قبل، ومنحت وزارة التعمير صلاحيات استثنائية بعيداً عن الخطة، ووضعت استثمارات التعمير وقدرها ٢٤٣ مليون جنيه تحت تصرف الوزير وشعاره المعلن "التمسك بحرية الفرد الكاملة فى ظل المنافسة"- وبالتالى انتقل أغلبها إلى القطاع الخاص للمقاولات. ومعروف أن حجم استثمارات التشييد فى الخطة الانتقالية كان يصل إلى ٦٢٥ مليون جنيه بنسبة ٧٥٪ من إجمالى استثمارات الخطة، وساعد ذلك على تبديد جزء من هذه الثروة فى بناء الفنادق والمساكن الفاخرة، دون تقديم أى حل لمشاكل الإسكان المخصص لمحدودى الدخل.

٢ - الفئات البيروقراطية من قيادات القطاع العام والدولة

وهى فئات تضم عناصر من أصول اجتماعية مختلفة تدين بالفضل للتعليم، وتحصيل معرفة علمية وتكنولوجية، وتولى قيادات الدولة والقطاع العام، ومنها وبفضل نشاطها فى مواقع السلطة، تحصل على دخول عالية من مرتبات وبدلات ومكافآت، ودخول غير رسمية من عمولات وهدايا ورشاو، ويتحول ذلك كله فى النهاية - وبفضل صلاتها بدنيا الأعمال - إلى رأس مال بيروقراطى مربوط بمصدره وهو الوظيفة، وغير مربوط بشكل مباشر بظروف الإنتاج المادى. لكنه لا يلبث أن يتحول إلى رأسمال تجارى، أو ربوى، أو صناعى، وقد أضاف الانفتاح فرصًا جديدة إلى هذه الفئات

عندما فتح أمامها أبواب التوكيلات التجارية لرأس المال الأجنبى، وكافة مجالات التصدير والاستيراد والتوسع فى المقاولات، وأبواب تحرير الإدارة فى القطاع العام، وإدخال الرأسمالية المحلية والأجنبية فى رأسمال وإدارة شركاته.

(ب) مواقف ومصالح البرجوازية التجارية الجديدة

نظراً لأن البرجوازية الجديدة تجارية بطبيعتها فإنها تتسم بثلاث صفات: إنها رأسمالية ربوية، ورأسمالية علوية، ورأسمالية رجعية:

١ - رأسمالية ربوية

بمعنى التعامل بالنقود والرغبة فى أن تربو هذه النقود باضطراد، وأن تنمو سريعًا، وبالذات عن طريق التجارة، والخدمات، بالاشتغال فى الوساطة، والسمسرة، والتهريب، والسوق السوداء، وهى لذلك تولد الطابع الربوى فى الاقتصاد القومى. إنها على استعداد للمضاربة، وبخاصة فى عمليات السوق السوداء التى تتناول سلع الاستهلاك الشعبى، كما تتناول توزيع منتجات القطاع العام من خدمات وسلع. حتى رأس المال العقارى تحول إلى التجارة فى الأراضى والمبانى والشقق، وينتقل رأسمال التجارى من تجارة إلى تجارة بسرعة خارقة. فتجار البقالة مثلاً يتحولون إلى تجار للسلع الاستهلاكية المستوردة من ملابس وأقمشة، ثم إلى تجار للأجهزة الكهربائية والإلكترونية، والحمامات المستوردة. وتجار الأسماك مثلاً يتحولون إلى تجار للسيارات. وأصحاب الملاهى يتاجرون فى كل شىء، والفكرة عند الجميع هى الاستفادة من فروق الأسعار، والتعامل فى أى شىء يكون مصدراً للربح الكبير، مع ضمان سرعة دوران رأس المال.

٢ - رأسمالية علوية تفتقد الحس الوطنى

هذه البرجوازية التجارية الجديدة بلا جذور ممتدة فى أعماق الاقتصاد القومى، بل غير معنية بتطوير الاقتصاد القومى والأوضاع الاجتماعية، غير مطمئنة إلى مستقبلها. ولذلك فهى لا تبنى مصانع، ولا تستوعب عمالة، ويكفيها مكتب صغير لتحقيق أرباح مذهلة، وتكوين ثروات بالملايين. لا تنظر إلا إلى كسبها فحسب، وتحصل عليه بكافة الوسائل المشروعة وغير المشروعة، وبخاصة فى تعاملها مع القطاع العام والدولة.

٣ - رأسمالية رجعية

بحكم كونها طفيلية، وربوية، ومضاربة، وغير مكترثة ببلدها، ومرتبطة برأس المال الأجنبى، فإنها لكى تدافع عن امتيازاتها، تقوم بالدفاع عن مبدأ الاقتصاد الحر والطريق الرأسمالى، وتجمع كل القوى الرأسمالية المحلية تحت قيادة الرأسمالية التجارية، وتدعو للتحالف مع رأس المال الأجنبى أى مع الرأسمالية العالمية. وهذا هو المصدر الموضوعى لخطر ضياع الاستقلال الاقتصادى، وإعادة السيطرة الأجنبية، لأن التحالف بين الرأسمالية الكبيرة المحلية، وبين الرأسمالية العالمية، يشكل بالدقة جوهر الاستعمار الجديد.

وهكذا تصير البلاد مركزًا مهمًا لتسويق منتجات الاحتكارات الأجنبية، ومن أجل المحافظة على مكاسبها، لا تجد هذه الرأسمالية التجارية الجديدة مفرًا من استدعاء الاستعمار من جديد، على الرغم من الجهود التى بذلتها الدولة طوال سنوات عديدة لتحقيق الاستقلال. وهكذا يصير الاستعمار الجديد استجابة لحاجة اقتصادية نشأت عن التعاون بين رأس المال العالمى والقوى الرأسمالية المحلية الرجعية.

وهكذا يتضح شكل التنظيم السياسى والاجتماعى الذى يصوره الفيلم، والقائم على أساس الاتفاق بين السلطات العامة وبين البرجوازية التجارية الجديدة المسيطرة.

ففى كل مكان، نجد تكريس الجرى وراء الربح، الأمر الذى يؤدى إلى إفساد المسئولين، والمؤسسات، والأنشطة، وهذا يعنى انتصار "الرشاد على أساس الغايات" (Zweckrationalitat)، كما يقول ماكس فيبر، وذلك فى مقابل الرشاد على أساس القيم (Wertrationalitat).

وبقدر ما تجرى الرأسمالية وراء الربح على المدى القصير، بقدر ما تخرب القيم الاجتماعية على المدى البعيد، ما لم تكن محكومة بالقيود التى تضعها السلطات العامة، وتقف فى مواجهة قيم الربح والمال، قيم أخرى تعبر عن المصالح الاجتماعية. يقول فرانسوا بيرو (١٩٦٢): "تعمل جميع المجتمعات الرأسمالية بشكل جيد عندما تكون هناك قطاعات اجتماعية لا تعمل من أجل الربح، والمزيد من الربح، أما إذا سادت هذه الروح على الموظف الكبير، والجندى، والقاضى، ورجل الدين، والفنان، والعالم، فإن هذا المجتمع ينهار، ويصير الاقتصاد مهدداً هو الآخر، فالقيم الأكثر تقديراً، والأكثر نبلاً فى حياة الإنسان، كالشرف، والفرح، وحب واحترام الآخر، يجب ألا تباع فى السوق، وإلا فمثل هذا المجتمع سينهار على قوائمه. يستند الإطار الذى يعمل بداخله الاقتصاد الرأسمالى – لمدة قد تطول أو تقصر – على روح سابقة للرأسمالية، وغريبة عنها. ولكن هذا الاقتصاد الرأسمالى، بقدر توسعه، ونجاحه، وبقدر ما يكسب احترام واعتراف الجماهير، وبقدر ما ينشر قيمة الجرى وراء الرفاهية المادية، ينخر أسس المؤسسات التقليدية، والهياكل العقلية، التى بدونها لا يقوم أى نظام اجتماعى. الرأسمالية تفسد وتُبلِى، وهى تستنفد الأحلام الجميلة التى لم تكن هى التى خلقتها."

ثانياً : الاستيراد

يتضح مما سبق أنه من بين جميع الأنشطة، تفضل نخبة البرجوازية التجارية الجديدة، الاستيراد، الذى يقوى من ارتباطها بالاحتكارات الأجنبية، والرأسمالية

العالمية، وحماية الصناعات المحلية غائبة بشكل لافت للنظر فى عصر الانفتاح الاقتصادى. فعلى الرغم من تكدس مخازن القطاع العام بالمنتجات، يُسمح باستيراد منتجات مماثلة، ووفقًا لتقرير البنك الدولى، كان تكدس المنتجات المحلية فى المخازن، يمثل مشكلة كبيرة خلال سنة ١٩٧٧-٧٨ ومن بين جميع البلدان النامية التى يزيد عدد سكانها عن عشرين مليونًا، كانت مصر الأكثر اعتمادًا على التجارة الخارجية.

(أ) الاستيراد والصناعات المحلية

لقد ارتفع معدل استيراد منتجات الاستهلاك بشكل خطير خلال فترة الانفتاح الاقتصادى، فقد ارتفع من ١٨٪ فى عام ١٩٧٣، إلى ٣١٪ بين عامى ١٩٧٤ و١٩٧٩ وفى المقابل، انخفض معدل التصدير من ١١.٤٪ إلى ٨.٦٪ من الناتج المحلى الإجمالى، رغم ارتفاع صادرات البترول خلال تلك الفترة (وثيقة التخطيط، ١٩٨١). وهكذا، فمعدل تصدير المنتجات الزراعية قد انخفض بمقدار ٤٦٪ خلال المدة بين سنتى ١٩٧٣-١٩٧٩، فى حين ارتفع معدل تصدير المنتجات الصناعية بمقدار ٢٩.٨٪ بسبب زيادة تصدير المنتجات البترولية. أما تصدير المعادن، فقد ازداد بمقدار ٤١.٥٪ (عزيز، ١٩٨٠).

(ب) الاستيراد والنجاح

فى الواقع، لم يكن الاستيراد ليثير الجدل إذا كانت المواد المستوردة ذات فائدة فى تنمية قطاعات الإنتاج الوطنى، أو كانت مواد استهلاكية ضرورية. ولكن تراجع القطاعات الإنتاجية الأساسية وهى الصناعة والزراعة المشار إليه أعلاه، يدل على أن الاستيراد لا يستجيب لاحتياجات هذه القطاعات، ومتطلبات التنمية الاقتصادية. وفى الحقيقة كانت الأغلبية الساحقة من المنتجات المستوردة من السلع الاستهلاكية غير الضرورية.

ومن ناحية أخرى، فالتشريعات التى أنشأت نظام الانفتاح الاقتصادى، كانت تشجع ازدهار الاستيراد، فقد سمحت للقطاع الخاص باستيراد المنتجات التى يريدها دون الرجوع إلى الرقابة البنكية. وهكذا، جرى التخلى عن نظام التخطيط العام الذى كان يحدد فى السابق، أولويات الاستيراد، فى إطار الاحتياجات الشعبية الأساسية، وخطة التنمية الاقتصادية. وكذلك جرى التخلى عن نظام التحكم فى قطاع التجارة الخارجية، لمصلحة حرية التجارة. لقد صار نشاط القطاع الخاص الموجه للربح والذى يدفعه لاستيراد المنتجات الاستهلاكية بغض النظر عن فائدتها أو ضررها للاقتصاد القومى، مزدهراً بشكل جعل قطاع الاستيراد مطمح جميع الشباب من الطبقات الوسطى الباحثين عن الدخل المرتفع، وبناء الثروات على عجل.

(ج) ازدهار الاستيراد ونمو مديونية الدولة

كان مصدر ٧٧٪ من المنتجات المستوردة فى عام ١٩٧٨، هو البلاد الرأسمالية المتقدمة، وخاصة الولايات المتحدة، ويقول محيى زيتون: "من الخطأ الادعاء بأن الانفتاح الاقتصادى الحالى هو انفتاح على العالم بأسره، فهو يقتصر على البلدان الرأسمالية المتقدمة اقتصادياً فقط، وخاصة أن ارتباط مصر باحتكارات البلدان الرأسمالية يؤدى لاستدانتها، فأغلب القروض التى منحتها هذه الدول، وخاصة الولايات المتحدة، استهلكت فى استيراد منتجاتها" (زيتون، ١٩٨٢، ص ١٤٨-١٥٠). ومن جهة أخرى يقول تودارو عن برامج المعونات الأمريكية: "يؤكد المسئولون الكبار السابقون، أن فكرة المعونة الأمريكية، لا تعنى أن الولايات المتحدة تنفق أموالها فى الخارج، حيث إن ٩٣٪ من هذه المعونات تنفق فى شراء منتجات من السوق الأمريكى الداخلى" (تودارو، ١٩٧٧، ص ٣٥١).

ثالثاً : التبعية الاقتصادية

وعند الحديث عن المديونية الزائدة للدولة، الأمر الذى يهدد الاستقلال الاقتصادى، يجب أن نشير إلى دور صندوق النقد الدولى.

ففى مايو ١٩٧٤، بعد البدء فى سياسة الانفتاح الاقتصادى وقبل زيارة الرئيس نيكسون، زارت مصر بعثة من صندوق النقد الدولى لإجراء مشاورات، وقد أبرز تقرير البعثة العجز فى ميزان المدفوعات، والتأخر فى تسديد الديون، كما عبر أعضاء البعثة عن اعتراضهم على كثرة الديون قصيرة الأجل. وقد رد الاقتصاديون المصريون بأنهم يقدرون أن تعيد الإيرادات المتوقعة - بعد استئناف الملاحة فى قناة السويس، والتوسع فى تصدير البترول - التوازن لميزان المدفوعات، وقد تحفظ الصندوق على هذه التقديرات، قائلاً بأن التصحيح الكامل للقطاع الخارجى هو الذى يمكن من إعادة التوازن للاقتصاد المصرى. واقترح، فى هذا السبيل، التوسع فى السوق الموازى كالخطوة الأساسية نحو تثبيت قيمة صرف العملة المحلية، وإعادة هيكلة التعريفات بين قطاعى التجارة الداخلية والخارجية. وقد رفض المستشارون المصريون هذه الإجراءات التى لا تتناسب مع الأوضاع الاقتصادية فى عام ١٩٧٤، والتى ستؤدى لا محالة، إلى خفض قيمة الجنيه المصرى، وما يترتب على ذلك من الإضرار بمستويات المعيشة، ففى ظل المتاعب الاقتصادية الناجمة عن الحرب، وازدياد النفقات العسكرية، وعدم توافر العملات الصعبة، وازدياد تكلفة الواردات بالعملة الأجنبية، يؤدى تطبيق توصيات صندوق النقد الدولى الخاصة بالسوق الموازية، وإلغاء توجيه الدولة للاستيراد بالضرورة إلى التوسع فى استيراد الكثير من المنتجات غير الضرورية، وبأسعار مرتفعة، وازدياد العجز فى ميزان المدفوعات، بل وانهياره، وانهيار الاقتصاد القومى، وارتفاع الديون الخارجية.

ويجب أن نؤكد أن اقتراحات صندوق النقد الدولى لا تعود إلى تقدير خاطئ أو سطحى للمشاكل أو للحلول المقترحة، خاصة وقد أيدتها الولايات المتحدة والبنك

الدولى. وطبقًا للمنطق، فإن إغراق البلاد تحت عبء الديون الخارجية يتعارض مع هدف تحقيق تنمية اقتصادية مستقلة. ولكن إذا افترضنا أن الهدف النهائى لاقتراحات الصندوق هو فرض التبعية على البلاد، وتعقيد السبل لإدارتها، فإن أحسن وسيلة لتحقيق ذلك، هى إغراقها تحت عبء الديون التى يصعب الوفاء بها.

ومن المثير أن نلاحظ أن صندوق النقد الدولى يلجأ إلى أسلوب الإغراء لكسب القبول لتوصياته، فعلى الرغم من خطورة النقص فى الموارد، وخاصة العملات الصعبة، والتأخر الكبير فى سداد الديون الخارجية، فقد اقترح الصندوق على الدولة الحصول على مساعدات أجنبية كبيرة بشرط القبول بمقترحات الصندوق، ووضع برنامج للتقريب بين المعدلات المختلفة لتحويل العملة، وكانت الوعود بالمساعدة المقدمة من صندوق النقد الدولى تتجاوز بكثير تلك المقدمة عادة للبلدان النامية، وتصل إلى مليارات الدولارات، ولكن الحكومة رفضت هذا البرنامج، وقد استندت فى هذا الرفض إلى ثقتها فى الآفاق التى فتحتها حرب أكتوبر، وإلى قدرة الولايات المتحدة على توفير المساعدات، وخاصة تلك المقدمة من البلدان العربية البترولية.

وللتغلب على معارضة الحكومة المصرية لتطبيق برنامج الصندوق، والتى أوقفت استراتيجيته لتخريب اقتصاد البلاد وانهياره بالكامل، كان لا بد من تجميع جهود الكثير من القوى، وفى الواقع، فقد أدت جهود الشركات متعدية الجنسية، بالإضافة للبنوك العالمية، و"الوكلاء المحليين"، وبعض رءوس الأموال العربية، إلى توسع غير مسبوق فى الاستيراد فى تلك السنة، مما ضاعف من العجز فى ميزان المدفوعات، فقد ارتفع هذا العجز من ٦٦٢.٣ مليونًا من الدولارات فى عام ١٩٧٣ إلى ١٧٩٨.١ مليونًا من الدولارات بنهاية عام ١٩٧٤ (العام الأول للانفتاح الاقتصادى)، مما سبب تراكم الديون قصيرة الأجل. وساعدت هذه الديون على التوسع فى الاستيراد، مع رفع تكلفة هذه المستوردات، ومن المعلوم أن التوسع فى استخدام هذه الديون (قصيرة الأجل، وذات الفوائد المرتفعة)، يعقد من فرص السداد عند حلول آجالها، وكل توسع فى الاستيراد اعتمادًا على هذه الديون، يؤدى بالضرورة لتفاقمها. وأدى أسلوب التمويل

بفائدة مرتفعة هذا، إلى أزمة فى السيولة النقدية، خاصة وأنه بحلول عام ١٩٧٥، كانت نسبة الديون الواجبة السداد خلال عامين تساوى ٣١٪، وتلك الواجبة السداد خلال ثلاثة أعوام ٤٠٪، والواجبة السداد خلال أربعة أعوام ٤٦٪ (تقرير البنك الدولى، ١٩٧٦، ص ١٦). وكان وزير الخزانة أحمد أبو إسماعيل على حق عندما صرح قائلاً : "إن الحجم الذى بلغته الديون فى عام ١٩٧٤، لم يسبق له مثيل فى تاريخ البلاد. فطوال تاريخ الاقتصاد المصرى، لم ترتفع الديون بهذه النسبة الهائلة خلال سنة واحدة."

وقدرت السلطات أنه للتغلب على مشكلة الديون الخطيرة هذه، كان لا بد من الحصول على نوع من خطة مارشال لإنقاذ مصر، وجرت الاتصالات مع بلدان الخليج العربية، وخلال جولة الرئيس السادات فى تلك البلدان، حصل على وعود بمثل هذه المساعدات، ولكنها كانت مشروطة بموافقة صندوق النقد الدولى. وهكذا، فبعد إعلان المملكة العربية السعودية عن النية فى إنشاء صندوق لمساعدة مصر، عقد جون جونتر مدير عمليات الصندوق للشرق الأوسط، اجتماعًا فى القاهرة مع وزراء الاقتصاد والمالية، والمستشارين الفنيين، للتمهيد لزيارة فيتفين رئيس مجلس إدارة صندوق النقد الدولى للبلاد، وبالمثل، حضر إلى مصر روبنسون وكيل وزارة الخارجية الأمريكية المختص بالشئون الاقتصادية، على رأس وفد من المستشارين، وعقد اجتماعًا مع رئيس الوزراء ووزراء الاقتصاد والمالية للتمهيد لزيارة وليام سايمون وزير الخزانة الأمريكى. كذلك رتب رابين هنز، نائب رئيس البنك الدولى، لزيارة روبرت مكنمارا رئيس البنك إلى القاهرة، وكان الهدف من جميع هذه الاتصالات، هو ترتيب الظروف المناسبة، فى نظر هؤلاء المسئولين، لإنشاء صندوق لمساعدة مصر.

وطبقًا لما جاء بصحيفة الفينانشيال تايمز، ركز سايمون وفيتفين خلال مفاوضاتهما فى القاهرة فى مارس ١٩٧٦، على تأخر مصر فى سداد الديون قصيرة الأجل بما يزيد عن ٣٢ إلى ٤٥ يومًا (الفينانشيال تايمز، ١ مارس ١٩٧٦). ووُقعت اتفاقية إنشاء جهاز المساعدة من دول الخليج فى أبريل ١٩٧٦، بعد قبول السلطات

المصرية لمطالب صندوق النقد الدولى المحددة فى المفاوضات مع فيتفين، فقد قبلت الدولة المصرية بإنشاء سوق تجارى فى داخل أراضيها.

ولكن الحكومة المصرية حاولت، خلال عام ١٩٧٦، التوقف عن تنفيذ بعض الإجراءات التى طلبها صندوق النقد الدولى، ولكن الصندوق استخدم سياسة "المساعدات" لمنعها من ذلك، فقد قرر تأجيل الإفراج عن بعض الاعتمادات المطلوبة فى المفاوضات الجديدة، لحين قيام الحكومة بتنفيذ جميع الإجراءات التى فرضها من قبل. وفضلاً عن ذلك، كان هذا التأجيل بمثابة أمر لجميع هيئات التمويل لوقف منح "المساعدات"، فقد رفض جهاز المساعدة من دول الخليج طلبات التمويل المصرية.

وبحلول شهر ديسمبر ١٩٧٦، كانت الديون المستحق تسديدها قبل بدء عام ١٩٧٧، تبلغ ١٨٥ مليونًا من الجنيهات للاعتمادات البنكية، و٣٧ مليونًا لاعتمادات الاستيراد، و٢٠ مليونًا لمستحقات أخرى. وعلاوة على ذلك، كانت طلبات الاستيراد التى أجلت البنوك التجارية، والبنك المركزى، فتح اعتماداتها قد بلغت ١٤١ مليونًا من الجنيهات، مع أن بعضها كان مطلوبًا لاستيراد أغذية، وبعض الصناعات الوليدة.

وقد شجع تكاثر الديون صندوق النقد الدولى على زيادة الضغط على الحكومة، ففى خلال مفاوضات شهر ديسمبر، طالب الحكومة بتنفيذ جميع توجيهاته ابتداءً من شهر يناير ١٩٧٧، فى مقابل الإفراج عن الاعتمادات التى تسمح بدفع الديون. وفعلاً كانت الميزانية التى أعلنت فى ١٧ يناير، تقضى بتنفيذ توجيهات الصندوق، ولكن الانتفاضة الشعبية التى هزت البلاد يومى ١٨، و١٩ يناير، والتى كان لها وقع مماثل لثورة عام ١٩١٩ ضد الاستعمار البريطانى، اضطرت الحكومة لإلغاء سياسة وقف الدعم للسلع الأساسية. وفى مواجهة هذا الموقف، اضطر صندوق النقد الدولى، وأجهزة التمويل الخارجى، إلى قبول توقف الدولة عن تنفيذ بعض التوجيهات، وسمح جهاز المساعدة من دول الخليج، بناءً على ذلك، بسحب الاعتماد الأول وقدره ٢٥٠ مليونًا من الدولارات.

ولكن هذه الإجراءات المتساهلة التى تهدف لاحتواء التوترات الشعبية، لم تكن إلا مناورة للتمهيد لإخضاع الدولة تماماً بعد بضعة أشهر. وقد عبأت هيئات التمويل قواتها تحت قيادة صندوق النقد الدولى لتحقيق هذا الهدف، فبعد مفاوضات أجرتها بعثة الصندوق فى القاهرة، فى نهاية شهر فبراير ١٩٧٧، توجه الدكتور القيسونى، رئيس المجموعة الاقتصادية، إلى واشنطن لمتابعة المفاوضات مع كبار المسئولين بالحكومة الأمريكية، ثم مع فيتفين، وكبار المسئولين بالصندوق. وبعد ستة أيام، أدت هذه المفاوضات لتوقيع خطاب بالنوايا موجه إلى صندوق النقد الدولى، وإعلان سياسى موجه إلى البنك الدولى، وبعد ذلك سُمح للدكتور القيسونى بالقيام بجولة فى دول الخليج العربية، لتحديد برنامج المساعدات لمصر المقدم من جهاز المساعدة من دول الخليج، وغيره من الهيئات، ومع ذلك، فقد بقيت نصوص جميع هذه الاتفاقيات فى طى الكتمان حتى يومنا هذا (عادل حسين، ١٩٨١، ص ٢٢٠-٢٢٤).

ومن الواضح أن هذه المناورات فى مجموعها قد نجحت فى إجبار الحكومة المصرية على قبول التلاعب فى الاقتصاد المصرى فى نظير التخفيف من أعباء الديون الخارجية. وقد أنشأ صندوق النقد الدولى جهازاً خاصاً لتنظيم حصول مصر على قروض من دول الخليج، والإشراف على إدارة الحكومة للاقتصاد القومى، وتحرير التقارير حول سير هذه الإدارة، بهدف تنظيم خضوع الحكومة للتوجيهات الواردة فى خطاب النوايا. وتكون هذا الجهاز من شركة مورجان ستانلى الدولية، وبنك تشيز مانهاتان، وفى حالة ما إذا أفادت تقارير هذا الجهاز، بأن السلطات المحلية قد خالفت توجيهات الصندوق، كان من حق هذا الأخير، وقف الائتمان الممنوح للدولة المصرية. وهذا معناه قيام جميع جهات التمويل بإجراء مماثل، وهذا الإجراء يؤدى بالضرورة إما إلى التجاء الحكومة إلى الاعتمادات البنكية وإغراق البلاد فى الديون، أو إلى عرقلة اقتصاد البلاد، الخاضع للنفوذ الأجنبى بسبب العجز المستمر، وفضلاً عن ذلك، فقدرة صندوق النقد الدولى على فرض توجيهاته لا تتوقف عند مجرد وقف الاعتمادات، فقد أنشأ رابطة محكمة بين توفير الاعتمادات من دول الخليج العربية، ومن البنك الدولى،

والوكالة الدولية للتنمية، بما يسمح لهذه الدول والهيئات بأن تطالب مصر فى أية لحظة باسترداد أموالها بناء على توصية الصندوق. والهدف من هذه الرابطة هو إجبار الحكومة المصرية على الخضوع للتعهدات الواردة بخطاب النوايا، مما يعطى لهذه الدول والهيئات الحق فى المطالبة ببيع ممتلكات الحكومة المصرية وفاءً لديونها.

يقول عادل حسين: "هكذا تميز عام ١٩٧٧ بتراجع المسار التاريخى للدولة المصرية التى انتقلت من الاستقلال إلى التبعية. فعلى المستوى الاقتصادى نجحت استراتيجية إخضاعها، وعلى المستوى السياسى، تحققت الرحلة إلى القدس" (حسين، ١٩٨٢،ص ٢٥٣-٢٦٧).

(أ) نظام توازن القوى

من الواضح إذن أن القوة تلعب دورًا حاسمًا فى العلاقات بين البلدان المستقلة رسمياً. فالبلدان الأقوى فى العالم – ونعنى القوة الاقتصادية والعسكرية فى وقت واحد – والتى تمتلك القدرة على التحكم الاقتصادى، بفضل ما لها من شبكة واسعة من المؤسسات الاقتصادية، كالبنوك، وصناديق التمويل، هى التى تفرض قوانين اللعبة فى العلاقات الدولية.

ومع ذلك، يقوم بين الدول نظام لتوازن القوى، وكما يقول ستانلى هوفمان: "يمثل هذا النظام نوعًا من الحل الوسط بين مبدأ السيادة، أو المصلحة الذاتية، وبين المصلحة العامة، وعندما يعمل هذا النظام جيداً، فإنه يدعو كل لاعب للحد ذاتيًا من تطلعاته، حتى لا يقوم الآخرون بفرض القيود عليها" (هوفمان، ١٩٨٥، ص ٦٧٦). ولعل القاعدة الوحيدة التى سمحت فى بعض الأحوال، بحماية الدول الضعيفة من افتراس القوى الكبرى (فى مقابل الحق فى نوع من التحكم الجماعى)، كانت توازن القوى هذا. ولكن توازن القوى لم يتحقق بشكل فعال على الدوام، وفى غيابه، سارع الكبار دائمًا إلى قضم الأقاليم التى يتوقون لامتلاكها. وعلى أى حال فالجرى وراء الموارد والأراضى

مفتوح للأقوياء فى جميع أنحاء العالم، فيما عدا بلدان أمريكا الوسطى، حيث التدخل الدائم للولايات المتحدة هو القاعدة.

وفضلاً عن ذلك، لا ننسى وجود العلاقات التراتبية فى العلاقات الدولية، التى تضمن التبعية الاقتصادية لبعض البلدان المستقلة رسمياً (مثل كندا والمكسيك). وحالة الصين قبل عام ١٩١٤ تستحق الملاحظة، فقد ساهمت الدول الأوروبية، إلى جانب اليابان والولايات المتحدة، فى المحافظة على الاستقلال الرسمى للصين، بفضل إصرارها على سياسة "الباب المفتوح"، وعندما فقد نظام توازن القوى الفاعلية، حاولت اليابان استعمار جارها الشاسع الضعيف.

(ب) التبعية الاقتصادية وإضعاف سيادة الدولة

نظراً لأن القوانين اللبرالية (للتجارة والسوق)، والذاتية الأثر (الائتمان قصير الأجل، والتسهيلات البنكية، والمساعدات)، تبدو أنها تحقق مصلحة النخبة التجارية، والمستوردين، على حساب مصلحة وسيادة الدولة، لا تتردد هذه النخب فى التحالف مع القوى الاقتصادية، مثل الشركات متعدية الجنسية، والولايات المتحدة، وممالك البترول العربية، وبعض البلدان الأوروبية، والمؤسسات المالية الدولية. ويجرى هذا التحالف على حساب الاقتصاد القومى، حيث يلحق الضرر بالصناعات الناشئة، وحماية الزراعة، الأمر الحيوى للحفاظ على صغار الفلاحين، الذين يمثلون "السلسلة الفقرية" لبلد زراعى بالدرجة الأولى، وعلى مصالح الرأسمالية الريفية كذلك.

ويؤثر الاقتصاد اللبرالى على النظام السياسى والاقتصادى الداخلى، فقد انكمش دور الدولة بحلول السوق محل أوامر الخطة، وسيادة نظرية المزايا النسبية، وصارت التجارة والاستيراد مصدر الثروة للأفراد، ولمزيد من الاستدانة وفقدان السيادة للدولة.

وفيما يتعلق بدور القوة الاقتصادية فى العلاقات الدولية، تشرح نظرية مدرسة التبعية أو العلاقات بين المركز والتخوم (أندريه جوندار فرانك، ١٩٧٧، وسمير أمين،

١٩٨٠، وجالتونج، ١٩٨٠، وغيرهم)، الاستغلال الذى يقع على بلدان التخوم (المتخلفة)، وكذلك على الفئات الاجتماعية الواقعة "على تخوم المجتمع" من طرف النخب (البرجوازية). وفى ظل هذه العلاقات، يُفرض على البلدان المستغَلة إما أن تبقى مصدرة للمنتجات الأولية، أو ألا تنشئ إلا الصناعات التى تخدم الشركات متعدية الجنسية، وتحت إشرافها، وهكذا، يُصادر الفائض الناتج، وكذلك الفنيين، أو بعبارة أخرى، تُصادر الأموال والأدمغة لحساب المستغلين.

وهكذا، يجرى استبعاد التنمية المستقلة الموجهة لصالح الجماهير الفقيرة، والتى تحرص على تنمية زراعة قادرة على توفير الغذاء لهذه الجماهير، وصناعة تستجيب لحاجاتهم الأساسية بدلاً من الجرى وراء التكنولوجيا المعقدة. وقد وُجه الكثير من الانتقاد لهذه النظرية، لأنها تقلل من قدرة بلدان التخوم على المقاومة، كما تقلل من الفوائد التى تجنيها هذه البلدان من الاستثمارات الأجنبية التى تدفع النمو. ولكننا لن ننسى فى خضم هذا الجدل، أن هذه النظرية تسجل وجود نظام للعلاقات الاقتصادية، هو نظام "الأقوياء" الرأسماليين، وتدين هذا النظام. إنها بالفعل تجديد لنظرية الإمبريالية الاقتصادية، بصفتها التطور الضرورى للرأسمالية.

(ج) خلق المحاسيب (الأتباع)

وجدنا من الدراسة الشاملة للدكتور فؤاد مرسى، أنه من بين الخصائص المميزة للنخبة من البرجوازية التجارية الجديدة، فإن أهم وأخطر هذه الخصائص هو توجهها نحو السيطرة، وقدرتها على التسلل إلى داخل الأجهزة الإدارية و مؤسسات الدولة، ورغبتها فى إقامة نظام اللبرالية السياسية إلى جانب اللبرالية الاقتصادية. وفى الواقع، تحاول هذه النخب – عن طريق تجمعها فى شبه احتكار للتجارة والاستيراد – أن تعيد توزيع الأدوار والموارد بما ينفى فكرة الحل الوسط . ولتعظيم

أرباحهم وسيطرتهم، يعملون على التخفف من الأعباء المعرقلة (أى التخفيف من عبء اعتمادهم على الدولة)، بتغيير قواعد اللعب. وهى تُخضع السلطات العامة، لا لمنطق المصلحة الجماعية، وإنما لظروف التحالفات، وتفضيلها للمصلحة الخاصة العاجلة قبل المصلحة العامة، ومحاولة البعض منها تحقيق استقلالها حتى على حساب تفكيك التضامن والترابط الاقتصادى.

وإذا كانت التحالفات تعطى للمحاسيب الذين تخلقهم هذه النخب – وخاصة بين قيادات السلطات العامة – قدرة على الابتزاز ، فإنها تعطى للنخب وسائل للتحكم والسيطرة لا يستهان بها، وذلك عن طريق الدخول غير الرسمية التى تمنحها لهم. وتزداد قدرتها على التلاعب فى السياسات الداخلية، ورغبتها فى ذلك، بقدر ما تفقد الدولة من سلطتها وسيطرتها. وينتهى ذلك بالتنازل عن السلطة مقدمًا، بدعوى التوسع فى اللامركزية، وبذلك يتسع مجال التدخل أمام هذه النخب الاقتصادية، وتفقد الدولة/الأمة بالتدريج سلطاتها التاريخية، ويأتى حساب الأرباح الشخصية قبل الحس الوطنى.

يقول ألان كوتا: "تُخضع الرأسمالية المعاصرة، وتُضعف، السلطات العامة التقليدية للدول، وتعيدها لدورها الأصلى كوكيل أو مشرف (...) وتحدد هذه الرأسمالية مجالها، وتؤكد قدرتها على السيطرة على النظام عن طريق شركاتها الكبرى، وتركيزها، وتجمعها فى احتكارات كبرى على مستوى العالم، واستخدامها لأجهزة الدولة" (كوتا، ١٩٩١، ص ١٥٢-١٥٣).

وهكذا فالرغبة الجامحة فى السلطة لنخب البرجوازية المصرية التجارية، وسيادة مبدأ المنفعة الذاتية، لن تجلب لبقية الفئات الاجتماعية سوى الكوارث.

رابعاً: الاختلالات الاقتصادية وتخفيض دور الدولة

إذا كان من الواضح أن جميع الظواهر المدانة التى وصفناها آنفًا، تعود إلى التحالف بين القوى الاقتصادية الأجنبية و"وكلائها المحليين"، وإلى إبقاء السلطات العامة فى حالة "تبعية"، فإنه من الواضح كذلك، أن سياسة الانفتاح الاقتصادى، والتقليل من دور الدولة، ومن قدرتها على التدخل فى الشئون اليومية للمواطنين، تخلق الكثير من المشاكل.

يعنى الانفتاح الاقتصادى من جهة، تعبئة جميع الجهود، ورءوس الأموال اللازمة لتنشيط السوق الذى يتوقف عليه نشاط الاقتصاد، والذى يجب منحه الحرية الكاملة فى العمل، وخاصة فيما يتعلق بالأسعار والأجور. ومن جهة أخرى، الوفرة، أى حصول الجميع، فى عهد الوفرة والرفاهية، على سلع الاستهلاك ومواده، ولكن هذا الطلب الاجتماعى، وهو ما يشير إليه الفيلم، يدفع إلى السؤال : إلى أى مدى يصل الانفتاح، وسلطة التجار من النخب الجديدة؟ وإلى أية درجة سيستطيعون تحقيق السعادة للجماهير؟ إن قوانين السوق لا تستطيع وحدها أن تنظم الحياة الاجتماعية فى مجموعها، بل يجب موازنتها بالمبادئ الاجتماعية الموضوعة سلفًا، والتى تقوم الدولة بضمانها. وعلى الدولة أن تتدخل فى الحياة الاقتصادية لثلاثة أسباب، ألا وهى : ضمان المساواة بين الجماعات الاجتماعية المتنافسة حتى لا يجرى استغلال أوضاع السيطرة، وتقوية الشعور العام بالانتماء الذى يضمن قيام المجتمع على أساس المصالح المشتركة، وأخيراً، أن تضمن لجميع الأفراد القدرة على صعود درجات السلم الاجتماعى/الاقتصادى بهدف الحد من التفاوتات الاجتماعية.

بناءً عليه، يجب أن نؤكد أن الأداء الاجتماعى لأى نموذج اقتصادى لا يقاس فقط بمعايير الرسوم البيانية، والإحصاءات، والمؤشرات، والنسب المئوية، فأى تقييم للمزايا الاجتماعية يجب أن يحتوى عنصراً كبيراً من الآثار الذاتية. ومع ذلك، فهناك معايير للمقارنة تسمح بتقدير تحقيق النموذج الاقتصادى للاحتياجات الاجتماعية من عدمه، وهى معايير واضحة، يسهل فهمها:

١ - السياسة الضريبية

إذا حقق كل مواطن الحد الأدنى من متطلبات التضامن الاجتماعى لكانت الميزانية تحقق فائضًا بسيطًا، ولكن حتى مع رفع معدلات الكثير من الضرائب بما فيها الضريبة العامة على الدخل، والضرائب غير المباشرة مثل الرسوم، والجمارك، والتمغات، فإن هذه الإيرادات السيادية لا تغطى سوى ٥٠٪ من دخل الموازنة. وهذا يعنى أنه على المواطنين تمويل قطاع الخدمات، الأمر الذى يعنى خفض دخولهم المنخفضة أصلاً، بهذه النسبة، وفى المقابل، لا تتجاوز الضرائب على الثروة نسبة ٣ أو ٤ بالمائة من الناتج القومى. فضلاً عن أن هذه النسبة لم تتغير منذ عام ١٩٣٩ . وفضلاً عن ذلك فالدخول الناتجة عن الاستغلال الزراعى معفاة من الضرائب.

ومن جهة أخرى، فالدخول الناتجة من الأنشطة غير القانونية مثل التهريب، والتجارة غير القانونية، والتجارة فى أراضى البناء، وإيجار الشقق المفروشة غير المعلنة، لا تدفع أية ضرائب بالمرة. وتدل الإحصاءات أن ٨٦ ألف مواطن فقط هم الذين يدفعون الضريبة العامة على الدخل، ونصف هؤلاء من الموظفين. كذلك تبين أن ٣٥٪ من المستثمرين، ومالكى الثروات الكبيرة، يرتكبون مخالفات ضريبية. وهكذا يتضح أن الرأسماليين لا يؤدون واجبهم نحو المجتمع، وفضلاً عن ذلك، فقد أوصت اللجنة المشتركة بين مجلس الشعب والحكومة، بتخفيض الضرائب كحافز لتنشيط القطاع الخاص فى إطار الانفتاح الاقتصادى، ولاجتذاب رءوس الأموال الأجنبية. وبناءً على هذه التوصية، قررت الحكومة تخفيض الحد الأقصى للضريبة على الدخول المرتفعة من ٩٥ إلى ٧٥٪. وكان وزير المالية قد اقترح عكس ذلك فى عام ١٩٧٣، حين صرح قائلاً: "كان يجب أن يتم تحسين أجور صغار العاملين على حساب الدخول الكبيرة والدخول الطفيلية التى كان يجب امتصاص القدر الأكبر منها. ما زالت هناك ضرورة للضغط على استهلاك الطبقة العالية الدخل بالقدر الذى يتعادل مع الزيادة فى استهلاك الطبقات صغيرة الدخل حتى يمكن الحفاظ على استقرار الأسعار. ولذا فإننا نوصى

بفرض ضرائب إضافية على أصحاب الدخول الكبيرة والدخول الطفيلية، وإحكام النظام الضريبى" (مرسى، ١٩٨٤، ص ٢٧٣).

وفضلاً عن ذلك، تفيد الإحصاءات الرسمية أن نسبة البضائع التى دُفعت عنها الرسوم الجمركية فى عام ١٩٨٢، لم تتجاوز ٣٢.٦٪ من الإجمالى، وهذا معناه أن ثلثى البضائع المستوردة قد تمتعت بالإعفاءات الواسعة التى أقرها قانون الاستثمار رقم ٤٣ لسنة ١٩٧٤، والمعدل فى سنة ١٩٧٧، للمستوردين من القطاعين العام والخاص. وهكذا بلغت نسبة البضائع المستوردة المعفاة من الجمارك ٤٠.٥٪ من القيمة الإجمالية للاستيراد فى عام ١٩٨٢ (العيسوى، ١٩٨٤، ص ١٢٢–١٢٥).

٢ - الخدمات واستبعاد الجماهير

أثار توافر سلع الاستهلاك التكميلية، أو غير الضرورية - التى ملأت الأسواق، وملأت الدعاية لها جميع وسائل الإعلام، فى عصر الانفتاح الاقتصادى - شهية الاستهلاك لدى جميع أفراد المجتمع، مما خلق اختلالاً بين العرض والطلب، وبالتالى، ارتفاع أسعار الكثير من السلع والخدمات. وفضلاً عن ذلك، ساعدت سياسة الانفتاح على ظهور فئة تمتلك دخولاً ناتجة من أنشطة طفيلية لا تشارك فى الإنتاج ولكنها تستفيد من ورائه. وتنتج هذه الدخول من المضاربة على أسعار أراضى البناء، أو الأراضى الزراعية، والاتجار فى العملات الصعبة ، والمضاربة على سعر الجنيه المصرى، والاتجار فى سلع لا تصلح للاستهلاك الآدمى، وكذلك الوساطات والسمسرة ، والسوق السوداء. وتمتعت هذه الفئات بالدخول التى تسمح باقتناء سلع وخدمات ذات ندرة نسبية، وأسعار عالية، وساعد هذا جميعه، على توسع الرغبة فى الاستهلاك، وارتفاع أسعار بعض السلع والخدمات، مثل السيارات، والأجهزة المنزلية، والمساكن، والخدمات الطبية.

وفضلاً عن ذلك، أدى ارتفاع الأسعار إلى انخفاض القدرة الشرائية لأصحاب الدخول المتوسطة والمنخفضة. وكان مستوى معيشة الأجراء، وأصحاب المعاشات، والدخول المنتظمة قد ارتفع خلال عقد الستينيات، وخاصة نصفه الأول، بفضل ارتفاع نسبة الأجور إلى الناتج المحلى الإجمالى. فطبقًا لإحصائيات وزارة التخطيط، ارتفعت هذه النسبة من ٤٢.٨٪ فى عام ١٩٥٩-١٩٦٠، إلى ٤٦.٧٪ فى عام ١٩٦٤-١٩٦٥ (تقرير وزارة التخطيط، ١٩٦٦، ص ٤٥)، وقد واصلت الارتفاع حتى بلغت ٥٠٪ فى نهاية العقد، وفضلاً عن ذلك، كانت الأسعار ثابتة بشكل نسبى خلال تلك الفترة بفضل تدخل الدولة. وهكذا نجد أن التحسن فى مستوى معيشة الأجراء وذوى الدخول الصغيرة، الذى نتج عن السياسات والإجراءات المتخذة خلال الستينيات (الإصلاح الزراعى، والتأميمات، وارتفاع مستوى التشغيل والأجور، وزيادة الإنفاق العام على خدمات التعليم والصحة والإسكان)، قد تراجع كثيراً خلال عصر الانفتاح، بسبب التضخم الذى ارتفع كثيراً خلال ذلك العصر. وقد اضطرت هذه الفئات الاجتماعية إلى التقليل من استهلاكها للكثير من السلع المهمة كاللحوم، ومنتجات الألبان، والفواكه، والاكتفاء بطعام أقل تغذية من الحبوب والبقول، وفضلاً عن ذلك، لم تعد تحصل على احتياجاتها الأساسية فى مجالات الصحة، واللباس، والمواصلات، والتعليم، وصار الحصول على مسكن بسعر معقول حلمًا صعب التحقيق، حيث ترتفع إيجارات المساكن، وأثمان الشقق بشكل خطير. وقد وصل المبلغ الواجب دفعه للحصول على شقة متواضعة فى العاصمة إلى ٣٠ ألف جنيه، ويجب دفع الثمن فوراً وبالكامل عند شراء شقة. وقد استفادت بعض هذه الفئات من استمرار الدعم الحكومى للسلع الأساسية، فى حين فضل الكثير من أفرادها - وخاصة من العمال، وموظفى الحكومة والقطاع العام، وخريجى الجامعات والمعاهد الفنية - الهجرة إلى بلدان الخليج العربية، حيث العمل بأجور مرتفعة.

وقد شجعت الحكومة المصرية هذه الهجرة بداية من عقد السبعينيات، للاستفادة من العملات الصعبة التى يحولها المهاجرون لعائلاتهم. وطبقًا لبعض التقارير، بلغ عدد

المصريين الذين يعملون بالخارج ما يقرب من المليون والنصف، وبلغ عدد هؤلاء المهاجرين خلال عام ١٩٨٠ وحده، ١١٩٧٤٥ من حملة المؤهلات، وكان هؤلاء يشغلون وظائف فى قطاعات الخدمات والإنتاج، ويحملون من المؤهلات والخبرة، ما تحتاج إليه الدولة لدفع عجلة التنمية (زكى، ١٩٨٢، ص ٣٧٣-٣٧٤، و٣٨٣-٣٨٧).

٣ - فرص العمل

توجهت رءوس الأموال التى أنتجها الانفتاح الاقتصادى إلى بناء المساكن الفاخرة، وشركات المقاولات، والمشروعات السياحية، والاستهلاك، وهى أنشطة قليلة الفائدة للمجتمع، وتدل الأرقام الرسمية على أن المشروعات التى أُنشئت فى إطار الانفتاح بلغ عددها ٥١٢ مشروعًا لا يعمل بها سوى ٢٨ ألف شخص، ٤٪ منهم من خريجى الجامعات. وهكذا تبين أن العالم الأفضل الذى بشر به الانفتاح الاقتصادى لم يكن إلا وهمًا، ولم يعد من حق عشرات الآلاف من الشبان التطلع إلى الحصول على عمل، أو مسكن، فالسلطة لم تكن لديها القدرة على توفير الحد الأدنى من الأمن والرفاهية لهم.

ومن جهة أخرى، يعود النقص فى فرص العمل إلى اقتصاد تغيب عنه مشروعات الصناعة بل تختفى، حيث يجرى بكل حماس فى عصر الانفتاح، تفكيك القطاع العام الذى كان يقود جهود الدولة للتصنيع فى السابق. ويحاول القطاع الخاص أن يأخذ مكانه فى مجال الإنتاج، ونقدم مثالين لهذه السياسة فى صناعتى الألومنيوم والنسيج، فقد أنشأت الدولة مجمع الألومنيوم لتستفيد من كهرباء السد العالى فى هذا الإنتاج الجديد فى مصر، فظهر فى عصر الانفتاح عدد من الشركات الصغيرة التى تأخذ إنتاج هذا المصنع، وتعيد تشكيله ليناسب احتياجات الاستهلاك المنزلى، وتبيع إنتاجها بأسعار مرتفعة حيث لا رقابة على الأسعار. أما فى صناعة النسيج، فمصانع المحلة الكبرى، مهد صناعة النسيج فى مصر، تعانى من تكدس الإنتاج بالمخازن فى

مواجهة إغراق السوق بالمنسوجات المستوردة، وقد زادت قيمة البضائع غير المباعة بالمخازن إلى ١٠٠٠ مليون من الجنيهات.

وقد جرى الخلط فى مصر بين مفهومى الرأسمالية والانفتاح، ففى الوقت الذى تفرض فيه البلدان الرأسمالية المتقدمة - بما فيها الولايات المتحدة واليابان - الحصص، والرسوم الجمركية لحماية صناعاتها المحلية، تنفتح مصر أمام رجال الأعمال المغامرين وغيرهم الذين يحاولون بيع ما يهمهم من منتجات، وقد أحصى أحد المسئولين، يومًا ما، ٥٨ نوعًا من الشامبو المستورد فى أحد محال السوبرماركت. وفى الواقع فقد حل منطق السوبرماركت محل التنمية المخططة، وبلغت قيمة المصنوعات المصدرة ٢,٤ مليونًا من الجنيهات فى مقابل استيراد سلع بلغت قيمتها ٥٥٠ مليونًا فى عام واحد، وكان نصف هذه الواردات من السلع الوسيطة، والباقى من سلع الاستهلاك المباشر والفاخر، وكان يقال فى تلك المرحلة إن السوق المصرى به ثلاثة أنواع من السلع؛ الصناعية، والاستهلاكية، والاستفزازية (هيكل، ١٩٨٧، ص ٢١٢-٢١٧).

٤ - إعادة تشكيل المجتمع واللامساواة الاجتماعية

وكان لهذه التحولات الاقتصادية المثيرة للقلق آثارها العميقة على إعادة تشكيل المجتمع المصرى. يقول هيكل: "إذا كان من الصحيح أنه كانت فى مصر قبل الثورة طبقة من الإقطاعيين التى كانت تستغل الشعب، وتتمتع بامتيازات كبيرة، فقدتها فيما بعد، فقد كانت ملكيتها ترتبط، على الأقل، بأرض مصر حيث تمتد جذورها، وبالتالى، كان لها ولاء نسبى لهذه الأرض. أما طبقة الأغنياء الجدد الذين يستفيدون من سياسة الانفتاح، فليست لهم هذه الجذور" (١٩٨٧، ص ٢١٧). وقد أقلقت هذه الظاهرة المسئولين فى عام ١٩٧٥، فقد وصف السكرتير العام للاتحاد الاشتراكى هؤلاء الأغنياء الجدد "بالقطط السمان"، وأطلق عليهم ممدوح سالم، رئيس الوزراء فى تلك الحقبة، اسم "البقر السمان".

وقد أشارت بعض التقارير الاقتصادية إلى وجود ٣٠٠ إلى ٥٠٠ مليونير فى مصر، فى حين أعلن ممتاز نصار عضو مجلس الشعب، فى عام ١٩٨١، أن عدد المليونيرات فى البلاد قد وصل إلى ١٧ ألفًا، دون أن يعترض أحد على هذا التقدير، فى حين لا تحصل خمسة ملايين عائلة على دخل يزيد عن ٣٠ دولارًا فى الشهر، حسبما جاء فى تقرير للبنك الدولى مقدم للمناقشة فى مؤتمر اقتصادى كبير عُقد بمصر فى عام ١٩٨٢ .

وفى واقع الأمر، فقد تراجعت مصر إلى الوضع الذى كان سائدًا قبل الثورة، وعبر عنه الدكتور عبد الجليل العمرى بالقول: "كان الاقتصاد المصرى قبل الثورة، يشبه بقرة تعيش على أرض مصر، ولكن أثداءها تمتد للخارج حيث يدر لبنها".

من هذا يتضح أن هذا النموذج الاقتصادى لا يوفر الحماية الاجتماعية والأمان للعاملين بالأجر والفئات المحرومة، وهو يمثل انفصامًا واضحًا مع الممارسات السابقة حيث كان التقدم الاقتصادى يجرى على أسس من المساواة النسبية، وهذا ليس الحال اليوم. لقد ظهرت طبقة من الأغنياء الجدد التى تتجه بشكل علنى نحو التوسع فى الاستهلاك الترفى، وهى تتكون بالأساس من التجار، والمضاربين، والمستوردين، الذين يجمعون ثروات بالمليارات فى وقت وجيز، ويسير السباق السريع وراء الربح، واستبدال السوق بنظام الاقتصاد الموجه، فى عكس الاتجاه لإدارة رشيدة للاقتصاد. وتراهن النخب الاقتصادية الجديدة على التهرب من الضرائب والمضاربة للمحافظة على ثرواتها، ومنع الخسائر.

أما الطبقات المحرومة، أو ذات الدخل المنخفض فليس أمامها إلا الرهان على الهجرة من أجل تحسين أحوالها، أو اللجوء إلى الصراع الفردى، الأمر الذى قد يهدد النظام العام، نظرًا لتعرضها لإغراءات الفساد الذى تدفع إليه، وتغذيه، الصراعات الاجتماعية. وبالطبع، فبعد النزول بدور الدولة للحد الأدنى، يكون من المنطقى أن يصير الفساد واحدًا من أشكال روح المبادرة الفردية.

المـــراجع

العيسوى (إبراهيم) ١٩٨٤، "فى إصلاح ما أفسده الانفتاح"، القاهرة، كتاب الأهالى.

الصبان (رفيق) ١٩٨١، "أهل القمة"، مجلة الكواكب، ٢٥ سبتمبر.

السلامونى (سامى) ١٩٨١، "أهل القمة والبحث عن الحقيقة الغائمة"، مجلة الإذاعة، ٢٨ فبراير.

Amin (S.), 1980, *L'accumulation à l'échelle mondiale*, Paris, Anthropos.

Ansart (P.), 1977, *Idéologies, conflits et pouvoirs*. Paris, PUF.

Aziz (A.), 1980, *Major Changes in World Economic Conditions and Egypts External Economic Relations in the Future*, Ed. CES 2000 Research Project, Working Paper No. 5, Cairo, Population and Family Planning Board.

Berger (P.), Luckmann (T.), 1961, *Social Construction* of Reality, London, Penguin Books.

Caillois (R.), 1954, *L'homme et le sacré*, Paris, Gallimard.

Cotta (A.), 1991, *Le capitalisme dans tous ses états*, Paris, Fayard.

Document of the World Bank, 1976, Arab Republic of Egypt, Report No. 870 a-EGT (Not for Public Use), January, p. 16.

Document de Planification, 1981, Evaluation des politiques du commerce extérieur, des devises et des moyens de les réformer, Le Caire, Organisme de la Planification de la famille et de la population.

فتحى (عاطف) ١٩٨١، "أهل القمة"، مجلة نادى السينما، عدد ٢١ .

Galtung (J.), 1980, The *True Worlds*, New York, Free Press.

Gunder Frank (A.), 1977, *L'accumulation mondiale*, Paris, Calmann Levy.

هيكل (حسنين) ١٩٨٧ "خريف الغضب"، بيروت، شركة المطبوعات للتوزيع والنشر.

Hoffmann (S.), 1985, L'ordre international, in *Traité de science politique: la science politique, science sociale, l'ordre politique*, Paris, PUF, t. 1.

حسن شاه ١٩٨١، "أهل القمة بين اللصوص والبوليس"، مجلة صباح الخير، ٢٨ يونيو.

Hussein (A.), 1981, *L'économie égyptienne de l'indépendance à la dépendance*, 1974-1979, Beyrouth, Dar El-Kelma, Dar El-Wehda.

حسين (عادل) ١٩٨٢ "صندوق النقد الدولي والانفتاح الاقتصادي"، في الانفتاح، الجذور، الحصاد، والمستقبل، القاهرة، المركز العربي للبحث والنشر.

Leach (Edm-R.), 1972, *Le système politique des hautes terres de Birmanie*, Paris, Maspero.

مجلة آخر ساعة ١٩٨١، "أهل القمة، أو الصراع بين ضابط البوليس والنشال"، ١٨ فبراير.

مجلة آخر ساعة ١٩٨١، "أهل التمثيل البارع"، ٢٠ مايو.

مرسى (فؤاد) ١٩٨٤، "هذا الانفتاح الاقتصادي"، القاهرة، دار الثقافة الجديدة.

Perroux (F.), 1962, *Le capitalisme*, Paris, Collection Que sais-je?

صحيفة الأخبار ١٩٨١، "التصريح بالعرض الكامل لفيلم "أهل القمة"، ٥ مايو.

تقرير وزارة التخطيط، فبراير ١٩٦٦، "دراسة وتقييم الملامح الأساسية للتنمية المتحققة خلال الخطة الخمسية الأولى، ١٩٦٠-١٩٦١، و١٩٦٤-١٩٦٥"، القاهرة.

توفيق (رؤوف) ١٩٨١ "أخلاق النشالين وأخلاق أهل القمة"، مجلة صباح الخير، ١٦ أبريل.

Todaro (M-P), 1977, *Economics for a Developing World*, London, Longman Group Limited.

زكي (رمزى) ١٩٨٢، "التضخم ووضع الأجراء" في الانفتاح، الجذور، الحصاد، المستقبل، المرجع السابق.

زيتون (محيى) ١٩٨٢، "نموذج التنمية الاقتصادية" في الانفتاح، الجذور، والحصاد، والمستقبل، المرجع السابق.

الفصل الحادى عشر

النجاح والتنمية الاقتصادية والنظام

يقودنا تحليل أفلام النصف الثانى من عقد السبعينيات إلى تقرير واقع الربط بين مفهوم النجاح الاجتماعى، وبين مفاهيم العمل غير المنتج، والكسب الفردى والربحية، وتجميع رأس المال، والإثراء السريع بجميع الوسائل، والاستهلاك، فضلاً عن ارتباط ذلك بالمواقف الطفيلية - السرقة، والفساد، والسمسرة، والتهريب - وشيوع أسلوب الارتقاء فى السلم الاجتماعى عن طريق الاقتران بالطبقة الإقطاعية الجديدة أو البرجوازية التجارية الجديدة، الأمر الذى يدل على عدم الإحساس بالتفاوت، بل بالانفصال عن الزمن. وهذا التحليل، يعبر عن التحول فى أساليب التعبير عن المجتمع، أى فهم هذا المجتمع ومعايير التراتب الاجتماعى. وهذا ما يدل على التغير الفعلى الذى حدث للمجتمع المصرى فى تلك الحقبة.

وحقيقة أن التحول العام فى المجتمع، يظهر أحيانًا على شكل "التغير فى الأفكار" الذى يبدو أنه يسبق تغير الظروف المادية للتغيير، يعنى أنه كثيراً ما يكون الانقطاع فى أنظمة التعبير، أو تغيرها التدريجى، هو الشرط لحدوث التحول الاقتصادى أو السياسى (فرنان، ١٩٨١، ص ٢١٣). وعملية تفكيك القطاع العام التى نلحظها فى فيلم "على من نطلق الرصاص" (١٩٧٥)، تبرز ظهور توجهات مختلفة فى البلاد بشأن الثقافة، والهوية، ودور الدولة، حيث كان من المهم جدا الإسراع بتنفيذ السياسة الجديدة. فقد كان الجو العام يشير "بتجاوز" الوطنية، واستبدال استراتيجية المنافسة بالحمائية. لقد اعتبرت فكرة أن التنمية الاقتصادية لا تتحقق إلا فى ظل الوطنية، فكرة

"محافظة"، مع أنها إنما تعبر عن الحس السليم، وبهذا الأسلوب يعبر هذا الفيلم عن التوافق السائد فى المجتمع فى ذلك الوقت، والذى كان يرغب فى "التقدم للأمام"، بتبنى اقتصاد لبرالى، والانفتاح الاقتصادى على السوق وعلى رءوس الأموال الأجنبية. وفى الواقع، فإن فشل بعض مشروعات الإنشاءات التى قام بها القطاع العام - الذى كلفته الدولة بإدارة الاقتصاد الموجه ، والتى يتحدث عنها الفيلم، بما يبرز الطبيعة البيروقراطية الطفيلية لإدارة القطاع العام - إنما يعبر عن الرغبة الضمنية للنظام فى تجميد المشروع الثورى للتنمية النابع من التوجه الاشتراكى. كما يبرز صعوبة التقدم بالحجج ذات الطابع الوطنى فى ظل مناخ سياسى تسوده مفاهيم "اللبرالية" والخصخصة. وأى موقف مخالف كان سيدمغ فوراً بالمغالاة فى الوطنية، أى "بالرجعية".

ومع ذلك، فكما يقول جورج دوبى (١٩٧٨، ص ٨٥): "إن الأنظمة الأيديولوجية لا تخلق من العدم، بل هى موجودة بشكل غائم، تكاد لا تظهر فى وعى الناس، وهى غير متجمدة. وتتعرض لتحول داخلى بطىء، غير محسوس، ولكن نتائجه تظهر من بعيد، حيث تخلخل الكيان المراد إعادة تشكيله." وهذا النص يضع أمامنا مشكلة طبيعة التغيرات التى تؤثر على نظام التعبير، أى مصدر هذه التغييرات، والمفاهيم الجديدة التى تسمح بظهورها.

وترى بعض التوجهات أن أساس التغيرات فى النظم الاقتصادية، والسياسية، والاجتماعية، والثقافية، تكمن فى الضرورات المادية التى تضغط على المجتمع، وتضعف التوازنات القائمة، مثل فقدان التوازن البيئى، أو التهديد الصادر من جماعات اجتماعية أخرى، أو ضرورة زيادة الإنتاج لضمان بقاء الجماعة، أو الضغوط الأجنبية (هاريس، ١٩٧٩، ووتفوجيل، ١٩٧٧). ولكننا سندرس هنا - بالدرجة الأولى - أشكال التغير التى يعبر عنها المجال الرمزى، أى بعبارة أخرى، مظاهر التغير التى استنتجناها من دراسة الأفلام. ثم سنحاول توضيح، أو إثبات التوافق بينها وبين التغير الحقيقى فى الهياكل الاقتصادية، والسياسية، والاجتماعية، والثقافية، الذى حدث فى المجتمع من عدمه. هذا

مع تحديد الظروف الاقتصادية، والجغرافية، والسياسية، المسببة لهذه التغيرات، والنهايات التى وصلت إليها.

أولاً: مظاهر التغير

لكى تتوافق الدولة مع هذا التغير، تعيد تشكيل نظام تصور العالم لحسابها الخاص، وهذه الإعادة تعنى نقل نماذج النظام الاجتماعى والسياسى من شكل سابق وتوفيقها مع شكل جديد للتنظيم السياسى والاجتماعى، ومع متطلبات جديدة.

١ - تشويه نماذج المفاهيم

فى إطار المجتمع المصرى "الرأسمالى الجديد" للنصف الثانى من عقد السبعينيات، يحدث الانتقال من نماذج المفاهيم ذات الطبيعة الاشتراكية أساساً، إلى نماذج رأسمالية لبرالية، عن طريق تشويه يعبر عنه تغير المنطق الأساسى. فالكسب الشخصى والربح يحل محل المصلحة الجماعية، والصالح العام. وهكذا تبقى مفاهيم النجاح، والحرية، والحق فى الأمان والرفاهية، ولكنها تتخذ معانى جديدة فى إطار الهياكل الفكرية للبرالية الجديدة، حتى وإن كانت موروثة عن الاشتراكية السابقة، وهى تعنى متطلبات جديدة:

١ - تشويه مفهوم النجاح ؛ أى إمكانية الانتقال من جماعة إلى أخرى، والارتقاء فى السلم الاجتماعى والاقتصادى عن طريق المنافسة، والمبادرة الفردية، والانفتاح على السوق.

٢ - تشويه مفهوم الحرية؛ أى نهاية تدخل الدولة لضمان تكافؤ الفرص، ومنع استغلال النفوذ، وحماية الصناعات المحلية، وتأمين الإدارة الرشيدة للاقتصاد. وفى المقابل، تفضيل السوق الذى يجب تعبئة الجهود ورءوس الأموال لخدمته وضمان حريته.

٣ - تشويه الحق فى الأمان والرفاهية. فلم يعد يعنى ضمان الحد الأدنى للحياة الكريمة، وإنما توافر جميع السلع المادية والاستهلاكية بما يمنع على الفرد تحقيق تكامل شخصيته. وضمان الحد الأدنى للحياة الكريمة لا يعنى مجرد ضمان الأجر المناسب للعمل، وإنما تطبيقه على جميع الاحتياجات المادية.

٢ - النظام الجديد

وكما قلنا من قبل، فإن إعادة تشكيل نظام التعبير هو فى الوقت نفسه الشرط والدليل على قيام النظام الجديد، ولذا فمن المهم تحديد مكونات هذا النظام الجديد كما تعبر عنها الأفلام التى تمت دراستها.

(أ) نموذج التنظيم السياسى

نرى فى الأفلام المدروسة محاولة إكساب طابع مؤسسى لـ شكل من أشكال سلطة النخبة المكونة من الأغنياء ذوى النفوذ. وذلك عن طريق تحقيق علاقة تبعية (محسوبية) بين السلطة المركزية وبين البرجوازية التجارية الجديدة التى تربط إليها أجهزة الدولة بمنحها الدخول غير الرسمية من عمولات، وهدايا، ورشاوى ("أهل القمة"، ١٩٨٠).

وفضلاً عن ذلك، تنشأ بيروقراطية رأسمالية تحل محل مبدأ الفصل بين الملكية والوظيفة العامة. وهكذا يجرى احتكار العمل، وترتيب الوظائف العامة بما يعبر عن الطبيعة الجديدة للسلطة. وهذه البيروقراطية الرأسمالية تعمل كبوتقة لقيام علاقات للسلطة ترتبط فيها السلطة برباط لا ينفصم بالمجموعة المسيطرة. كما تؤكد تحول علاقات الإنتاج بما يؤدى للامركزية، والتنازل عن السلطة للجماعة التى تدير الأمور بمعرفتها. أى أنها تتجه نحو انتقال سلطات الدولة/الأمة، والتوسع فى نموذج علاقات التبعية أو المحسوبية.

وأخيرًا، نرى شكلاً من إعادة السلطة التقليدية لكبار الملاك العقاريين، الذين نزعت ثورة ١٩٥٢ ملكيتهم قبلها بنصف قرن، وإعادة امتيازاتهم وسلطتهم لإعادة هيكلة المجتمع ("أفواه وأرانب"، ١٩٧٧).

(ب) التنظيم الاقتصادى والاجتماعى

يؤدى اتباع سياسة الانفتاح على رءوس الأموال الأجنبية والسوق إلى ظهور فئة من التجار والبيروقراطيين لا ترتبط أنشطتها الطفيلية، وأساليبها لتحقيق الأرباح، بالإنتاج المادى بأى شكل. وترتبط مصالحها بالاحتكارات الأجنبية وبرأس المال الدولى. وكذلك تظهر ملكيات كبيرة شبه إقطاعية، تعيد علاقات الإنتاج ذات الطبيعة الإقطاعية بين طبقة جديدة من كبار ملاك الأرض، والفلاحين الذين صار أغلبهم مجرد أجراء زراعيين.

(ج) أزمة الأخلاق

وتدخل النماذج الجديدة للنظام الاجتماعى فى منافسة مع تلك القائمة من قبل، أى: "كل يعمل لمصلحته الخاصة"، فى مقابل عدم انتظار شىء من السلطة، أو الصراع الفردى، أو الجرى وراء الربح. أى بعبارة أخرى، أن حسابات الربح الخاص تحل محل قيم التضامن، والمصلحة العامة، والروح الجماعية.

وحتى عندما يتفق نظام التعبير الجديد مع النظام الجديد بما يسمح لنا بالإحاطة بشكله، أى بانقلاب البناء الاجتماعى والسياسى، والعلاقات الاجتماعية، وتغيير أساليب الإنتاج، وظهور مفاهيم جديدة للعالم، ونماذج جديدة للنظام الاجتماعى، فإن هذا جميعه لا يحل مشكلة الشرعية.

إن إعادة تشكيل نظام التعبير، وحتى التلاعب به، يؤدى بالأساس، إلى إقحام القيم والمعتقدات الخاصة بالجماعات السائدة، فى المنظومة السائدة لفهم العالم.

وعندما يستوعب أكبر عدد من الأفراد هذه القيم والمعتقدات، يسهل قبول الأشكال الجديدة لتدخل المسئولين فى عملية تعبئة الموارد، وعلاقات السيطرة الجديدة، أى قبول الشرعية الجديدة.

ثانياً : الشرعية

لا تستقر الشرعية إلا عندما تُصوَّر أهداف الفئات الحاكمة على أنها الأهداف العامة، أى على أنها الأهداف التى تصبو لها الفئات المحكومة نفسها. وهذا يقتضى مجموعة من الصور والمصالح التى تدفع لتقبل فروض معينة، وجهداً كبيراً للتوجيه والتبرير لتأكيد أهداف جماعة ما، بالنسبة لأعضاء هذه الجماعة، ومن هم من غير أعضائها (بولتانسكى، ١٩٨٢).

وسنعود هنا للممارسات التى تساعد على تجمع فئة من الفاعلين، وخلق هوية لهم، فكل الأمور ترجع لتصيرف الفاعلين فى المواقف المختلفة، وإلى وجههم العملى والرمزى. وهذه الأفعال وحدها هى التى تدفع هؤلاء الفاعلين، وفقًا للظروف والمصالح التى تعبر عنها، إلى القيام بأفعال ذات مغزى.

١ - أهداف الصراع وموارده

تكمن أهمية دراسة الأوضاع الاقتصادية فى دلالتها على ظروف الحياة، فهذه الدراسة تحدد أهداف الصراع وموارده. ومعرفة مصدر تبلور المواقف والآراء، لا يغير المغزى العملى والرمزى لهذه المواقف والآراء. وفضلاً عن ذلك، فظروف الأزمة تؤدى لتحقيق مغزى عملى، فإمكانية قيام الفاعلين بتجربة استراتيجيات جديدة، والبداية بأسهل هذه الاستراتيجيات، وهى استغلال الظروف لتحقيق أكبر المصالح لأولئك الذين يتغمسون فى الفعل نظراً لاشتراكهم فى الهدف، يعطيهم "المبرر العملى". فإن تدهور

الموقف، وتكرر الضربات، والإحباطات، يسمح بتبنى تكتيك معين، ويفرض نوعًا من النظرة "المسيَّسة" للأحداث. وهكذا، يمكن أن تنجح محاولة السيطرة لجماعة ما، عن طريق تحقيق أنشطة أعضائها الفاعلين، والتعبير عن مفاهيمها التى تفرضها فى إطار نجاح هذه العملية.

(أ) أحوال الفلاحين والأوضاع الجديدة

إن تحول أوضاع مجتمع فلاحى، مكون من عدة فئات، يعمل وفقًا لنظام الإنتاج البسيط المتكرر، لا يتغير فى الفراغ، ولكنه يتبع الأوضاع التقليدية، التى تستمر حتى بعد اختفاء أو تفكك الأشكال "السياسية والاجتماعية" التقليدية التى لا تتغير إلا تحت الضغط الذى ينشأ من تحول خلاق.

ويعود استمرار هذه الأوضاع جزئيًّا إلى إحباط الفلاحين من "إنجازات" الثورة. ومن بين هذه "الإنجازات" استيلاء البرجوازيين القادمين من المدن لإدارة التعاونيات المنشأة لتوفير المساعدة الفنية والتجارية للفلاحين، وحمايتهم من استغلال كبار الملاك، على الكثير من الموارد العامة. ومن بينها كذلك، أسلوب تطبيق الإصلاح الزراعى، وتوقف مشروعات تحديث الريف وتحسين ظروف المعيشة به، وأخيرًا تزايد البطالة بسبب قلة فرص العمل بالريف. والآمال التى نشأت ثم أُحبطت ترتبط مباشرة بالأهداف المباشرة للفلاحين، وهى الحصول على الأرض، والحماية من استغلال ملاكها، وضمان معيشة الكفاف بعد ضياع الآمال فى الرخاء. وهكذا فالإحباط الناتج عن العودة إلى الأوضاع القديمة، يدفع بشكل عملى للبحث عن أهداف جديدة.

(ب) جهاز السيطرة الإقطاعية

فى إطار تحول الأوضاع فى الريف، يعمل كبار الملاك من أجل الحلول مكان الدولة فى السيطرة على الريف، على زيادة الشعور بعدم الرضا والقبول بعودة

الأوضاع القديمة. وهكذا نجد فى فيلم "أفواه وأرانب" (١٩٧٧)، شكلاً جديداً للمالك يختلف عن صورة الإقطاعى السابق المستغل وإنما المسيطر دون قسر. كما نرى ظهور مشاكل جديدة، وأهداف جديدة، وهى: توفير العمل والإعاشة بفضل الإقطاعيين الجدد، فى مواجهة تدهور أحوال الفلاحين بسبب البطالة ونقص الموارد، والتضخم السكانى مع نقص الطعام.

ولكن يجب أن نبرز هنا أن الهدف الرئيسى لهذه الطبقة الإقطاعية الجديدة هو استمرار سيطرتها على جماهير سكان الريف، ولكن هذه السيطرة تتعرض للتهديد من جانب منافس آخر، وهو البرجوازية التجارية الجديدة ("أهل القمة"، ١٩٨٠). فتوسع أسلوب إنتاج هذه الأخيرة الناتج عن التوسع فى الاقتصاد التجارى، وتعميم اقتصاد النقود، يسهل انتقال السكان، وبالتالى يوجد لها مخرجًا. ومع أن الطبقة الإقطاعية الجديدة ذات طبيعة رأسمالية، كما يتضح من تركيزها على المحاصيل ذات الربحية العالية فى السوق، وليس الحبوب مثلاً، إلا أن استراتيجيتها تهتم بمقاومة سيطرة القوى الجديدة، وربط الفلاحين بالعزبة، وهذا يعنى تجديد جهاز السيطرة الإقطاعية وتدعيمه. وفيلم "أفواه وأرانب" يعبر عن هذا الاتجاه عن طريق شكل التبعية الذى يستخدمه الإقطاعى للربط مع العاملة الزراعية الشابة التى تعمل فى مزرعته.

ولا يكتفى الإقطاعى بمكافأة الفلاحة الشابة على جهودها، ومبادرتها الخاصة، وشعورها بالمسئولية، بترقيتها إلى موقع المسئولية بما يحقق لها احتياجاتها الأساسية فى الحياة الآمنة، وضمان العمل، ولكنه يوفر لها فضلاً عن ذلك، تحقيق أعز أمانيها:

١ - بالزواج منها مما يرفع مستواها الاجتماعى متخطيًا العقبات الطبقية والاجتماعية

٢ - وكذلك الترقية الجماعية، حيث يضم شقيقتها مع أبنائها الكثيرين للعمل فى إقطاعيته، وهكذا، يعيد تجديد العلاقات الإقطاعية، مع الظهور كمن يقدم "الحل السحرى" لمشكلة الزيادة السكانية التى تعانى منها البلاد بأكملها.

وبهذه الطريقة يضمن ولاء هذا العالم الفلاحى الصغير بتحقيق هدفين عزيزين لجميع الفلاحين، وهما ضمان المعيشة، بل وقدر من اليسر والأمان فى حمى الضيعة. ومن هنا نلاحظ أن هذه الروح الأبوية الطيبة، تدعم هذه التراتبية التقليدية، التى تؤكدها الممارسات المعتادة، فالولاء فى مقابل المساعدة، هى الصورة التقليدية التى تظهر بها الأرستقراطية الإقطاعية منذ القدم.

(ج) أحوال البرجوازية البيروقراطية والأوضاع الجديدة

فى مواجهة الأوضاع التى تهدد بهبوط البيروقراطيين طبقيًا، حيث يفتقدون الأدوات الثقافية والمادية، أى الشهادات والموارد المالية، للمحافظة على أوضاعهم، وحيث لا يجدون المسكن المناسب مما يضطرهم لتأجيل الزواج، كما يبين لنا فيلم "أهل القمة "(١٩٨٠)، يضطرون إلى اللجوء إلى التنظيمات العائلية، أو السلطات العامة، التى تقف عاجزة عن إيجاد الحلول لتدهور مشاكلهم. وفى النهاية يقفون معزولين أمام مستقبل يؤكد على قرب فقدانهم لهويتهم، وأوضاعهم الطبقية.

وفى هذا الإطار، تستغل البرجوازية التجارية الجديدة هذه الأوضاع، لتحل محل الدولة فى تحسين ظروف معيشة هؤلاء البيروقراطيين لتضمن ارتباطهم بها.

ويتحقق هذا الارتباط بشكلين من أشكال التبعية ، يظهران فى أغلب الأفلام التى درسناها عن أوضاع المجتمع المصرى فى تلك الحقبة، وهما إما ربط جهاز الدولة والمسئولين فيه عن طريق الهدايا والعمولات والرشاوى، أو عن طريق الزواج من البيروقراطيين من أبناء البرجوازية الصغيرة، كما يبين لنا فيلم "أهل القمة".

ومع ذلك، فمن السذاجة تصور ظاهرة "عملية السيطرة" كما لو كانت استراتيجية منظمة من جانب الجماعات التى تهدف للسيطرة على الدولة، بما يوحى بأن السلطة هى جهاز مستقل من خارج المجتمع. فالسلطة هى شكل خاص متميز لعلاقة اجتماعية، فكلٌ ممن يحضرون للقيادة أو الخضوع، يخضعون لتدريب على علاقة

الطاعة والخضوع وعدم المساواة سواء بسواء، وهذا ما يعبر عنه سارتر فى كتابه "طفولة الزعيم". وفضلاً عن ذلك، فالمنافسة على مواقع السيطرة، التى تكتسب، عن طريق الممارسات التى تعمل على تحقيقها، شرعية خاصة، غير مرغوبة ولا محكومة لأنها الناتج الجانبى للمواجهة بين الإقطاعيين الجدد الذين يكررون ممارسات الإقطاعيين القدامى، وبين البرجوازية التجارية الجديدة التى تضم النخب الاقتصادية والبيروقراطية، والتى تظهر على شكل اختلاف فى التصرفات، هذه المنافسة لا تظهر خارج آليات وأشكال تشييئها. وحيث إن هذه المنافسة من أجل السيطرة ذات طبيعة خاصة، فإن علينا أن نحدد خصوصيتها فى الأهداف والممارسات المتعلقة بها.

٢ - خصوصية المنافسة من أجل السيطرة

يجب أن نبرز أن الصراع من أجل السيطرة، أى "انتزاع مركز تفضيلى"، ليس فى بساطة الاعتقاد فى "حرية المشروع الخاص، والمبادرة الفردية"، الذى تحاول الأيديولوجية الليبرالية أن تنسبه للعملية الانتخابية. فإن من يستطيعون خوض هذه العملية ببعض الأمل فى كسبها، هم فقط أولئك الذين يملكون من الموارد ما يمكنهم تخصيصه لتلك العملية، وهذا الشرط يحدد مسبقًا من تسمح لهم ظروفهم المادية، أو وضعهم الاجتماعى بالمشاركة فى هذه اللعبة.

ورغم تناقض طموحاتهم - كبار ملاك الأرض الذين يطمحون لدعم سلطتهم التقليدية، وفئة البيروقراطيين والتجار، وبصفة خاصة النخب من بينهم - يتفق الإقطاعيون الجدد، والبرجوازية التجارية الجديدة، على التلاعب بنظام التعبير (التمثيل) لينتجه لمصلحتهم. ويتحدد مشروعهم السياسى فى تحويل قيمهم وأهدافهم، إلى الأهداف المرجوة للمجتمع، ألا وهى تثبيت المواقف الثقافية والاقتصادية الجديدة وتعزيزها، وتعميم علاقات التبعية لربط الفلاحين، وكذا أجهزة الدولة بهم، وتنمية عبادة المال والربح التى تضمن تفوق الرأسمالية. وأخيراً التحالف مع الاحتكارات الأجنبية، ورأس المال العالمى.

وهكذا، فالصراع من أجل السيطرة عن طريق تغيير نظام التعبير (التمثيل)، واكتساب الشرعية، لا يسمح فى النهاية إلا بالمنافسة بين أولئك الإقطاعيين الجدد، أو النخب من البرجوازية التجارية الجديدة، الذين يطمحون إلى تعزيز أوضاع سلطتهم النخبوية، أو تأكيد قوتهم الاجتماعية الجديدة عن طريق الاعتراف بالشرعية لهم.

وفضلاً عن ذلك، وكما تبين الأفلام، فإن التعبئة من أجل المنافسة على مراكز السيطرة بين الإقطاعيين الجدد، والنخبة من البرجوازية التجارية الجديدة، لا تجتذب سوى فئة محددة من الفاعلين وهم العمال الزراعيين ("أفواه وأرانب")، وصغار البيروقراطيين ("أهل القمة")، أى الفئات الأكثر فقراً. وكما يقول فؤاد مرسى: "يمثل عمال الزراعة، ٤.١ مليونًا، بنسبة النصف تقريبًا من العاملين على المستوى القومى، بيد أن ٤٠٪ منهم عبارة عن بطالة مقنعة، مما يكشف عن ضآلة إنتاجية الزراعة وعجزها عن استيعاب الزيادة فى السكان. ومن جهة أخرى، فإن ٦٤٪ من العمال يوجدون فى القطاعات السلعية من زراعة وصناعة، مقابل ١٤٪ فى قطاعات التجارة والتوزيع، و٢٢٪ فى قطاع الخدمات." وبالمثل، فإن الموظفين باستثناء كبار البيروقراطيين المرتبطين بالهياكل الرأسمالية الجديدة، "كالعمال لهم نفس مشاكل الأجور والمواصلات، والسكن والتأمينات الاجتماعية والحاجة إلى الاقتراض، والتعرض للتضخم وارتفاع الأسعار" (مرسى ١٩٨٤، ص ٢٥٦-٢٦٢).

ويمكننا أن نتوقع بشكل منطقى، أن تتحول هذه الحالات من الأوضاع الخاصة، إلى ردود أفعال "سياسية" معينة، وظاهرة "انضمام" العمال الزراعيين، وصغار الموظفين - على عكس ما كانوا يفعلون فى السابق - إلى الطبقات المسيطرة، وهى النتيجة لحركية توزيع الأفراد فى إطار مجالات تقسيم العمل، تعبر بشكل عملى عن عجز المضطهدين الفاقدين لأى أمل فى المستقبل واحتجاجهم. وهذا العجز، والغضب، وخيبة الأمل نتيجة للخبرة العملية، تؤدى بصغار الموظفين (فى" أهل القمة")، إلى الحل الأصعب وهو الزواج من أحد المهربين، وبالفلاحة الشابة المتطلعة (فى" أفواه وأرانب")، أيضًا إلى الزواج من إقطاعى ذى وجه جديد، وأسلوب عصرى فى السيطرة. ومع

انحرافها عن الخط العام، فإن حدوث "ظاهرة الانضمام" هذه، هى التى تحدد شروط الهيمنة على الأحداث، أو الارتفاع إلى صفوف الحاكمين، كما أنها تتحكم فى شروط وضوابط قبول أو رفض نوع الزعامة التى يقترحها هؤلاء الحاكمون، مع أنه لا يمكن تصور أن جميع الموظفات الصغار، أو العاملات الزراعيات، يمكنهن بفضل حالاتهن الخاصة، أن يعبرن ظروف العجز والغضب بالطريقة نفسها.

ونأمل أن نكون قد وضحنا بهذا التحليل للحركية - أى المنافسة من أجل السيطرة، وتحقيق نتيجة ذات مغزى - كيف يكون بناء الهوية، ومنحها الشرعية، هو أحد المظاهر العملية لمحاولة فرض السيطرة.

ومع ذلك، فالتعبير العملى فى السينما عن إعادة تشكيل نظام التعبير (التمثيل)، وبناء نموذج للتنظيم الاجتماعى والسياسى، يحقق تدعيم الثقافات السياسية الجديدة، يتركنا أمام مشكلة كفاءة عملية اكتساب الشرعية. فالسينما تسمح لنا برؤية التعارض بين هذه الثقافات السياسية الجديدة، وبين الهياكل التقليدية الأساسية لفهم العالم.

٣ - تراكب النموذجين السياسيين

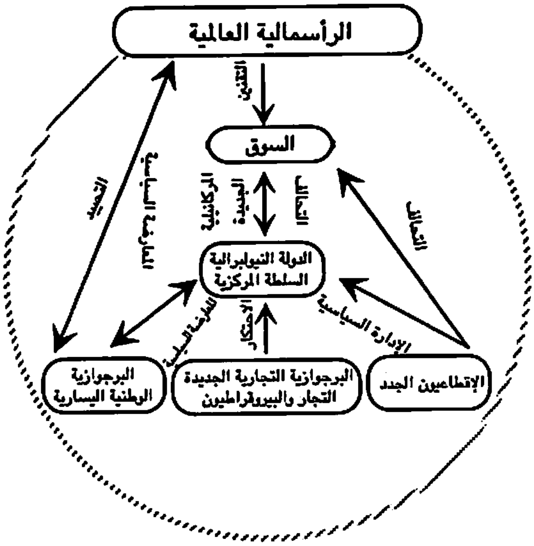
يوضح تصوير السينما للتحولات فى ترتيب مواقف الجماعات المختلفة، وهو ما يرمز عمليًا لعلاقات السلطة، كيفية ممارسة السلطة فى الواقع العملى. فبعد ظهور المواجهات فى الصراع حول الاتجاهات وأشكال التبعية، وارتقاء البعض ممن يعبرون عن اتباعهم لنموذج معين، أو "خط" معين، أو أسلوب فى الحياة، حتى لو تم ذلك عن طريق الزواج، يتفق الإقطاعيون الجدد، ونخب البرجوازية التجارية الجديدة، على تجميل إدارتهم "السياسية" القادرة على تغيير مجرى الأحداث، وتوزيع الخيرات، وضمان الرفاهية، واستبعاد المخاطر، بل وتغيير المجتمع نفسه. ومع ذلك، فهذا لا يؤمن شرعيتهم بالمرة؛ إذ يقف لهم بالمرصاد الوطنيون الذين يطعنون فى شرعية نموذجهم، وقيمهم، ويؤكدون وجود نموذج آخر لتعبئة الموارد من أجل المصلحة الجماعية، كما تدلنا مراجعة الأفلام: "على من نطلق الرصاص"، و"لا يزال التحقيق مستمراً"، "وأهل القمة".

وتدل مقاومة الفئات التقليدية من البرجوازية الوطنية ذات الاتجاهات اليسارية، على استمرار بقاء أسلوب آخر لتعبئة الموارد يعود إلى نموذج سياسى آخر، ونظام آخر لتجنيد القادة، أى إلى نوع آخر من الشرعية، بما لها من معايير مختلفة. ونلاحظ فى الأفلام المعروضة ظواهر من العنف، والجريمة، والانعزال، والمعارضة، والصراع ضد الانحراف والفساد لبعض النخب وأعوانهم، بما يعبر عن الأشكال المتطرفة، أو المتعقلة التى تأخذها هذه المقاومة. وهكذا، يتجه كل من هذه الجماعات المتصارعة، إلى أن يخلق نظام التعبير الخاص به، أو يترك قادته يفعلون ذلك. أى أن كلاً يحور الصيغة التى تخصه من السجل الجماعى، ويتعايش هذان النظامان للتعبير، على قدم المساواة، داخل الثقافة السياسية، ولكن بأساليب فكر متميزة؛ فالإقطاعيون الجدد، ونخب البرجوازية التجارية، يتصورون العالم فى إطار التوجه الفردى، و"الأيديولوجية الليبرالية"، فى حين تحتفظ الفئات المثقفة المتوسطة بأسلوب التفكير الاشتراكى، والوطنى، ذى المرجعية الجماعية، وتصور الترقى عن طريق العمل المنتج، الذى يحقق المصلحة العامة، ويحمى الإنتاج الوطنى.

ومن هنا يمكن أن نقرر أن عملية تشكيل نظام للتعبير يتفق مع نظام جديد، لا ينجح فى فرض مفاهيم الجماعة الجديدة المسيطرة، كما لا ينجح فى فرض وحدة المعنى لنماذج متباينة ومتناقضة. وهكذا فالدولة النيولبرالية الخاصة بالمجتمع المصرى للنصف الثانى من عقد السبعينيات، تتميز بتراكب شكلين من التنظيم الاجتماعى، والتنظيم السياسى، وأسلوبين لفرض شرعية السلطة.

وكقضية الشرعية، لا يمكن فصم نظام التعبير عن التنظيم الاجتماعى، فالصراع على الشرعية لا يُفهم إلا بوصفه أحد أبعاد التناقضات الاجتماعية.

وبناء على التعايش مع الصراع، وتطور نماذج السلطة، وعملية اكتسابها الشرعية الاجتماعية، كما تظهرها السينما المصرية كنظام للتعبير، رسمنا هنا شكلاً تخطيطياً يعبر عن النظام الجديد الخاص بالمجتمع المصرى فى النصف الثانى من عقد السبعينيات، كما تعبر عنه الأفلام.



الشكل رقم ٣: تخطيط النظام الجديد بحسب ما ترسمه الأفلام

وكما يبين هذا الشكل المأخوذ عن الأفلام، فالضغط الذى تحدثه إحدى الفئات يدفع فى اتجاه نفى هيكل الفئة المعارضة، وظهور هيكل بديل. وتكون هذه الهياكل فى مجموعها الشكل المتكامل للنظام الجديد، والتى تتفاعل مكوناتها فيما بينها.

ومن المهم الآن أن نقارن بين الاستنتاجات التى وصلنا إليها من تحليلنا للأفلام، وبين نتائج الدراسات التى أجريت على الواقع الاقتصادى، والسياسى، والاجتماعى، والتى أدت لتغيرات المجتمع المصرى قرب منتصف عقد السبعينيات، والنتائج التى انتهت إليها.

ثالثًا : أصل التغيرات

تُرجع الدراسات أصل هذه التغيرات للضغوط الخارجية التى تؤثر على المجتمع، وتهدد توازناته، وكذلك إلى التغيرات الاقتصادية، والسياسية، والاجتماعية، لهذا المجتمع. وهى تعطى مكانة تاريخية للوضع الأولى لتنظيم المجتمع، أى لتوزيع الموارد،

وتوزيع الأدوار بين المواقع المختلفة، وإلى المناخ الخارجي الذى تهيمن عليه آليات السيطرة الاقتصادية، وظواهر الهيمنة الأيديولوجية، وحيث يجرى التحكم فى أدوات الضغط والقهر الخارجي (كليج ودَنكيرلى، ١٩٨٠ ص ٤٥٣).

١ - البناء الأولى للمجتمع المصرى

بدأت عملية تصنيع البلاد تحت قيادة الرئيس عبد الناصر فى بداية الستينيات، عن طريق إحلال الإنتاج المحلى بدل الاستيراد فى قطاع السلع ذات الاستهلاك الواسع، وذلك فى ظل الحماية الجمركية، واحتكار القطاع العام لقطاع التجارة الخارجية. وكان هذا الشكل الاقتصادى يتوافق مع نظام تحالف عدة طبقات، وسياسة التنمية السياسية من النوع "الشعبوى" السائدة فى المنطقة. ولكن قرب نهاية سنوات الستينيات، حدد توقف نمو هذا السوق، وغياب رأس المال اللازم للتوسع فى التصنيع، فى ارتباط مع نشأة فئة رأسمالية بيروقراطية مضاربة، أحلت رأسمالية الدولة محل الرأسمالية الخاصة، من جهة، وهزيمة عام ٦٧ من جهة ثانية، الخطوط النهائية لآفاق هذا النوع من التنمية.

وقد مهدت الهزيمة، وأزمة القيم الثورية للاشتراكية وللنظام، للمحاولات التالية لدعوة الفئات الرأسمالية لإعادة بناء الاقتصاد، وتعززت هذه الدعوة بعد حرب عام ١٩٧٣ لتحرير سيناء، مع شيوع الانتقاد للأسلوب الاشتراكى الذى اتبعه النظام السابق، والإصلاحات التى حققها. وحاولت الفئات الرأسمالية اليمينية، أن تفرض نفسها فى هذا الإطار على التطورات الاقتصادية والاجتماعية، محبذة العودة إلى أحضان الإمبريالية، والتهادن مع قوى الإمبريالية من أجل خدمة مصالحها الذاتية.

وهكذا كان على النظام الجديد أن يضع استراتيجيته السياسية والاقتصادية التى تتمشى مع هذه الظروف الخاصة. وكان الرئيس السادات قد جعل من واشنطن مركز

هذه الاستراتيجية مغيراً السياسة فى دورة كاملة، مما جعل الطلاب يهتفون فى يناير ١٩٧٢: "هارفارد فى الحكومة"، معبرين بذلك عن التطور المتنامى للتوجهات السياسية نحو أمريكا منذ ١٥ مايو ١٩٧١. وأدت دراسة عدد من كبار المسئولين فى الولايات المتحدة، والجاذبية التى يتمتع بها الدولار، والتكنولوجيا المتقدمة، مع الأخذ فى الاعتبار العلاقة الوثيقة بين واشنطن وتل أبيب، إلى أن خلقت عند الكثيرين "حلمًا أمريكيًا" حقيقيًا، يحمل فى طياته نوعًا من الأسطورة القوية بقرب حل الصراع العربى الإسرائيلى، وتخلص مصر من حالة التخلف (ميريل، ١٩٨٢، ص ٦٤-٦٥).

وقد أُعلنت سياسة خارجية جديدة فى فبراير ١٩٧١، رغمًا عن معارضة مجلس الأمن القومى، واللجنة التنفيذية العليا للاتحاد الاشتراكى، وكانا قائمين فى ذلك الوقت، إذ قرر الرئيس السادات إعادة فتح قناة السويس بعد انسحاب جزئى للجيش الإسرائيلى، معلنًا بذلك إرادة الانفتاح السياسى على الغرب وإسرائيل. وكان التأييد الكبير لقرار خروج الخبراء السوفييت فى عام ١٩٧٢، بداية الانفتاح السياسى. وفى إطار سياسة داخلية تساند القطاع التجارى الخاص، وخصوصًا فئة المضاربين، والطفيليين غير المنتجين، صدر قانون فى ٢ سبتمبر ١٩٧١، بشأن الاستثمارات العربية والأجنبية، والتى كانت مطلوبة لدعم هذا القطاع. وتلا هذا القانون سلسلة من القوانين المشابهة منها القانون رقم ١٢١٦ عام ١٩٧٢، بشأن الأملاك الموضوعة تحت الحراسة، والقانون رقم ٥٢ عام ١٩٧٢، بتصفية الحراسة. وقد نُشر الاثنان فى الجريدة الرسمية فى يوم واحد، وهو أول أكتوبر ١٩٧٢(*)، دون الرجوع إلى القاعدة الشعبية مع أنهما يمسان الهياكل الاجتماعية. فمن المعروف أن الحراسة قد فرضت على ممتلكات بعض أشباه الإقطاعيين من كبار الملاك العقاريين، بهدف الحد من التفاوت الكبير فى الملكيات، وتغيير الأوضاع الاجتماعية فى الريف، وإعادة هذه الملكيات دون قيود، يعنى المساس بتوازن القوى فى الريف، الذى فرضه قانون الإصلاح الزراعى.

(*) الجريدة الرسمية رقم ٤٢ ، بتاريخ ١٩ أكتوبر ١٩٧٢. (المترجم)

وفضلاً عن ذلك، فهذه القوانين التى تشير إلى الهوية السياسية والاقتصادية للنظام، سارت جنبًا إلى جنب مع تعديل الدستور بما يمنح رئيس الجمهورية من السلطات ما لم يتمتع به الرئيس جمال عبد الناصر نفسه. ودستور عام ١٩٧١، ينص فى المادة رقم ٧٣، أن رئيس الجمهورية هو الحامى للحدود بين السلطات، وأنه فى حالات الضرورة، وبعد الحصول على موافقة مجلس الشعب بأغلبية ثلثى الأصوات، يمكنه إصدار مراسيم بقوانين، لها قوة القانون. وتنص المادة ١١٢، على أنه من حق رئيس الجمهورية إصدار القوانين أو الاعتراض عليها. وتنص المادة ١٤٧، على أنه "فى حالة عدم انعقاد مجلس الشعب، حدث ما يستدعى اتخاذ إجراءات لا تحتمل التأخير، فمن حق رئيس الجمهورية اتخاذ إجراءات لها قوة القانون،" وهكذا أضاف الدستور الجديد من الحقوق للنظام الرئاسى، ما يعطى رئيس الجمهورية، عمليًّا، سلطات مطلقة.

وفى هذا الإطار، خُلق منصب المدعى العام الاشتراكى للتعامل مع المشاكل التى تتعلق بأمن الجمهورية. وبمقتضى القانون الذى أنشأ هذا المنصب، صار للمدعى العام الاشتراكى سلطات تفوق سلطات القضاء والمحاكم، تسمح له بمصادرة حريات المواطنين فى حالات التجمعات السلمية، والاحتجاجات، وتحرير البيانات.

٢ - البيئة الخارجية

وللبيئة الخارجية دور مهم فى التغيرات، وهى تنقسم إلى الأوضاع السياسية والأوضاع الاقتصادية.

الأوضاع السياسية

إن دراسة العلاقات الدولية تهتم بالأكثر بالتصرفات الدبلوماسية الاستراتيجية، حيث يتعلق الأمر بالاختيار بين الاستقلال أو التبعية، بل حتى اختفاء بعض الوحدات،

أو بالتوسع الإقليمى أو فشل محاولات الأقوياء، أو المحافظة على التوازن أو إلغائه. ومن جهة أخرى، تلعب القوة وخاصة القوة العسكرية، دوراً بالغ الأهمية فى العلاقات بين الدول ذات السيادة. ومن هنا تأتى المخاطر التى يتعرض لها النظام الدولى، وبالمثل، فنظريات الأنظمة الدولية، تنص على أن النظام، إذا وُجد، يتوقف على تشكيل القوى، وممارسات الدول (أى التحالفات والمواثيق، وإجراءات التسلح والتوسع وحيدة الجانب). وهذه النظريات لا تنكر وجود ظواهر السيطرة الاقتصادية، ولكنها تؤكد على أهمية القيود التى تفرضها الدول على السوق العالمى.

وفضلاً عن ذلك فبقاء التوازن أو كسره يتوقف على ما اتفق على تسميته "بتوازن القوى"، وهو الآلية التى تعمل على ردع الخصم، أو دحره إذا لم يرتدع. والردع قد يتخذ شكل التحييد أو التهديد بالحرب، وفى حالة فشل الردع، يصير من الضرورى الالتجاء إلى الحرب المحدودة الأهداف، أى بهدف الضغط على الدولة المشاكسة.

ومع ذلك، فقد استُبدل بتأثير الردع المتبادل بين القوى العظمى، أسلوب الأزمات التى يثيرها أحد الطرفين، فى منطقة تعد حيوية للطرف الآخر (مثل حصار برلين عام ١٩٤٨، أو الضغط السوفيتى على برلين عام ١٩٥٨– ١٩٦١، أو أزمة الصواريخ الكوبية عام ١٩٦٢)، (آرون، ١٩٦٢)، أو أسلوب الحروب بالتبنى بين أطراف أخرى (مثل حرب عام ١٩٧٣ فى الشرق الأوسط). ومع ذلك، ففى الصراع بين الدول المتوسطة أو الصغيرة، من المستحيل حصر النزاع فى المنافسة بين الطرفين، حتى إذا كان كل طرف قد حرص على الحصول على تأييد إحدى القوتين الكبيرتين، أو على حمايتها. وهكذا ففى حالة الصراع بين مصر وإسرائيل، يؤدى تعقيد وتنوع أطراف نظام التوازن الدولى، إلى منع هاتين الدولتين من حصر الأمور فى المواجهة بينهما.

وفضلاً عن ذلك، لا يمكن أن ننسى أهمية الموقع الاستراتيجى لمصر، فرغم أنها لا تمتلك الطاقة أو الموارد التى يسعى الغير للاستيلاء عليها، ولكنها تمثل الحلقة

الرئيسية والصلبة فى الثورة العربية المعاصرة، حيث تمثل البوابتين الرئيسيتين العربية والأفريقية، فضلاً عن ثقلها الاجتماعى والثقافى الكبير. وهى لذلك القائدة لنموذج الاستقلال والتنمية، ويجعل تداخل عامل الموقع الاستراتيجى مع العوامل الثقافية من مصر الجبهة التى تقف فى طريق النفوذ الغربى، والتوسع الصهيونى. وقد نقلت الثورة الناصرية مصر من وضع المستعمرة المتخلفة فى أفريقيا والشرق الأوسط، إلى نموذج للنهضة فى عالم جديد ممكن، وقد قدمت الدعم الكبير للجزائر واليمن. وفى تلك الحقبة، حصل السودان، والكويت، واليمن الجنوبى، وإمارات الخليج على الاستقلال، وصارت الثورة الناصرية قاعدة صلبة تهدد النظام الدولى. وقد كان للعامل الدولى دور حاسم فى سقوط نظام عبد الناصر، ونموذجه الذى اتبعه نكروما فى غانا، وسوكارنو فى إندونيسيا، فقد صار العالم الثالث يمثل تهديداً للتوازن الدولى (شكرى، ١٩٧٩). ولم يكن عبد الناصر شخصيًّا أو نظامه المستهدف بالدرجة الأولى، وإنما نجاح هذه التجربة الثورية.

وكما يعترف تيدا سكوكبول (١٩٧٩)، فى كتابه الشهير "نظرية الثورة"، فالثورات تحدث فى البلدان ذات الوضع السيئ فى الحلبة الدولية، ولكن المناخ السياسى الدولى هو الذى يقرر ما إذا كانت الثورة تحصل على "الحيز" الضرورى لتحقيق برنامجها وتثبيت أقدامها. ولكن الأوضاع الدولية أقرب إلى أن تكون معادية، فالناصرية قد فتحت باب الأمل، وبالتالى صار من الضرورى خنقها قبل أن تصير حقيقة واقعة. ولردع الدولة الناصرية المشاكسة، ولحماية مصادر الطاقة، والممرات البحرية العربية، ولحماية منطقة الأمن الاستراتيجى للولايات المتحدة فى الشرق الأوسط، قرر الغرب توجيه الضربة إلى مصر، وكانت هزيمة ١٩٦٧. كذلك كان من الضرورى تصفية الميراث التاريخى للثورة الناصرية عن طريق تحييد نظام السادات.

ومن ناحية أخرى فالكبار لا يسمحون لمن هم أصغر منهم أن يعرضوا النظام الدولى للخطر، ويمكن أن نذكر من بين الوسائل التى يستخدمونها لذلك، ما يلى:

١ - التحالفات التى تعطى للكبار أدوات للتحكم والضغط لا يستهان بها، وخاصة باستخدام المساعدات الاقتصادية، والعسكرية .

٢ - التلاعب بالسياسات الداخلية للدول الضعيفة.

(ب) الوضع الاقتصادى

حولت أزمة نظام النقد العالمى (نظام بريتون وودز لمعدلات التبادل الثابتة)، ثم أزمة البترول الاهتمام إلى البعد الاقتصادى للسياسة الدولية. ويجمع الكل على أن الشركات متعدية الجنسية ذات طابع سياسى قوى، وأن السياسة الاقتصادية العالمية ليست دولية فقط (كوهان وناى، ١٩٧٢). ومن ناحية أخرى، فجدول أعمال الدول اقتصادى بقدر ما هو دبلوماسى/استراتيجى، وذلك لأن الاستراتيجية الكونية مجمدة بسبب خطورة أسلحة الدمار الشامل، من جهة، ولأن النمو والتنمية والرفاهية، قد صارت من الأهداف الأساسية للشعوب، ومن مسئولية الحكومات نفسها، من جهة أخرى. ولكن الاكتفاء الذاتى لا يضمن تحقيق الاحتياجات، وخاصة لأن قواعد اللعبة التى تحددها القوة الاقتصادية والعسكرية المسيطرة، وهى الولايات المتحدة، تقضى بقيام الاقتصاد الدولى "المنفتح"، مع خفض الحواجز الجمركية، وضمان حرية التبادل بين العملات. وهناك طبعًا بعض الاقتصادات المخططة والمغلقة، فى البلدان "الاشتراكية"، ولكن بقدر ما تحاول الاستفادة من المبادلات والاعتمادات الدولية، فإن عليها هى الأخرى، أن تساهم بطريقتها، فى تسييس العلاقات الاقتصادية (كِندلبرجر، ١٩٧٧).

ونشير هنا إلى تحليل كارل بولانى (١٩٥٧، ص ٣)، حيث يشرح كيف لعب استبدال نظام اقتصادى بآخر دوراً مهمًا فى تحول تاريخى معين، فطبقًا لتحليله: "قامت حضارة القرن التاسع عشر على عدة مؤسسات كان من أهمها وأكثرها أثرًا نظام توازن القوى الذى منع، طوال قرن كامل، من قيام أية حرب طويلة ومدمرة بين

القوى الكبرى، ونظام قاعدة الذهب الدولية التى ترمز لوجود منظمة وحيدة للاقتصاد العالمى، و أخيرًا السوق (...) الذى حقق الرفاهية المادية. (...) وقاعدة الذهب لا تعنى أكثر من محاولة مد السوق الداخلى للمجال الدولى. أما نظام توازن القوى فكان الهيكل العلوى المقام فوق قاعدة الذهب، والذى يعمل جزئيًا بفضلها، أما الدولة اللبرالية فكانت هى نفسها من خلق السوق." وهكذا فإذا كان سقوط قاعدة الذهب هو السبب المباشر لأزمة نظام النقد العالمى، فإن السوق كان القاعدة التى يقوم عليها البناء بأسره.

رابعًا: التنمية الاقتصادية

لكى نفهم التفاعل بين العوامل "الخارجية" الخاصة بحقبة معينة، والتطور الذى حدث فى المجتمع المصرى الذى ندرسه هنا، من المفيد أن نحدد التغير الذى حدث فى عملية التنمية الاقتصادية فى مصر، وكذلك نموذجًا حركيًا يجمع بين متطلبات الاقتصاد العالمى، والعامل الاستراتيجى الدولى، وكذلك العوامل الخاصة بالمجتمع المصرى وتحولاته.

وكما قلنا من قبل، كان الهدف من السياسة الخارجية للرئيس السادات، هو "الانفتاح" على الغرب، وخاصة الولايات المتحدة، لحل مشكلة الصراع مع إسرائيل، والتخلف الاقتصادى للبلاد. ووفقًا لتصريحات السادات لمجلة الحوادث اللبنانية فى عام ١٩٧٤، فقد أُبلغ مندوبه حافظ إسماعيل الذى أرسله لجس نبض الولايات المتحدة قبل حرب أكتوبر، بأنه على مصر أن تختار بين بديلين؛ فإما أن تعتبر نفسها قد هزمت وتقبل أوضاع الهزيمة، أو أن تتحرك بما يسمح للولايات المتحدة أن تتحرك هى الأخرى. وقد تحركت مصر بالفعل فى أكتوبر ١٩٧٣ ؛ وقد وقعت كذلك ثغرة الدفرسوار على يد القوات الإسرائيلية. وقدر رئيس الدولة، أنه كان من الممكن قفل الثغرة، بل تحويلها إلى مقبرة للجنود الإسرائيليين، ولكن كيسينجر وصل ومعه وعود كبيرة، وقبل

الرئيس النقاط الست لفك الاشتباك الأول، وتلاه إعادة العلاقات الدبلوماسية بين القاهرة وواشنطن. وتؤكد أقوال رئيس هيئة الأركان اللواء سعد الدين الشاذلى لصحيفة السفير اللبنانية (٢٢ أغسطس ١٩٧٤)، هذه الوقائع، إذ قال: "كان من الممكن إخراج القوات الإسرائيلية من الجيب (الدفرسوار) حتى فيما بعد، ولكن كيسينجر جاء ومعه مجموعة من الوعود (...) وتراجعت القيادة السياسية عن الاستراتيجية السابقة على الحرب، والتى تقرر أنه كلما طالت الحرب، كلما تراجع العدو".

ومن جهة أخرى، كان هدف الغرب هو تصفية الميراث التاريخى للثورة الناصرية، من أجل حماية مصادر الطاقة، وحماية الأمن الاستراتيجى للولايات المتحدة فى الشرق الأوسط. وكان تحضير قاعدة اقتصادية أمراً ضرورياً لتحقيق هذه الاستراتيجية، ولتغليب العامل الدولى فى الحركة الوطنية والإقليمية.

١ - المعونات واستراتيجية الأمن الأمريكى

من المفيد أن ننظر، فى هذا الصدد، إلى تصريحات ديفيد روكفيلر رئيس بنك تشيز مانهاتان بعد جولة قام بها فى الشرق الأوسط فى الفترة يناير/فبراير ١٩٧٤، حيث قال: "أعتقد أن مصر قد توصلت إلى الوعى بأن الاشتراكية والوطنية العربية المتطرفة لم تحسن من حالة سكانها السبعة والثلاثين مليوناً. وإذا كان الرئيس السادات يريد حقًّا مساعدة هؤلاء، فإن عليه أن يتوجه إلى المشروع الخاص والمساعدات... لقد تناقشت طويلاً فى هذه القضية مع بعض القادة الإسرائيليين الذين يشاركوننى هذا الرأى، وهم يعتقدون أن موقف الرئيس السادات نحو بلاده بنّاء للغاية، وأن هناك فرصًا جيدة لوضع حد لحالة الحرب، إذا قدمت إليه مساعدات تسمح له بإعادة بناء بلاده بطريقة صحيحة وعقلانية" (نيويورك تايمز، فبراير ١٩٧٤).

وهذه التصريحات من جانب رجل، تسمح له وظيفته، بأن يتحدث باسم رأس المال الأجنبى، لها مغزيان؛ على الرئيس السادات أن يتخلى عن السياسة الاقتصادية

والعربية للنظام السابق، وأن يتجه إلى بناء بلاده اعتماداً على المشروع الخاص والمساعدات. وللحصول على هذه المساعدات، عليه أن يسير فى طريق السلام مع إسرائيل، والطريق مرسوم أمامه، وما عليه إلا اتباعه.

ويؤكد فؤاد مرسى فى هذا الصدد، "وبعد حرب أكتوبر وانفجار أزمة الطاقة، طرح السؤال من جديد: هل يُقبل رأس المال الأجنبى على الاستثمار فى مشروعات التعمير والتنمية الاقتصادية؟ ولسنا وحدنا الذين نطرح السؤال، بل الدوائر الاستعمارية تطرحه قبلنا، وفى عدد ٤ مارس ١٩٧٤، حاولت مجلة "نيوزويك" الأمريكية أن تضع إجابة على السؤال، عندما أرادت أن تحدد لقرائها أهداف واشنطن من اهتمامها بتعمير ضفتى القناة. كتبت تقول إن هناك هدفين هما (طرد النفوذ السوفييتى الذى بدأ بالسد العالى، وذلك بقيام رأس المال الأمريكى بدور هام فى إعادة تعمير ضفتى القناة. كما أن قيام منطقة مزدهرة على جانبى القناة سيلعب دوراً حاسمًا فى استقرار الوضع فى الشرق الأوسط). ومضت المجلة تشرح هذا الهدف الثانى بقولها (إن تعمير وازدهار هذه المدن على ضفتى قناة السويس من شأنه إعطاء إسرائيل من الأمن والطمأنينة أكثر من وجود جيشها على القناة، إن هذه المدن قد تحول الهدنة المسلحة إلى سلام دائم)." ويستمر فؤاد مرسى قائلاً: "والواقع أن الأهداف الاقتصادية والسياسية والعسكرية والأيديولوجية التى ترمى الدوائر الاستعمارية لتحقيقها فى البلدان النامية قد غدت متشابكة فيما بينها إلى حد بعيد. وهنا تُستخدم المساعدات والاستثمارات الأجنبية أداة للضغط السياسى على الحكومات والشعوب. وإلى جانب السعى المتصل لعزل مصر عن الاتحاد السوفييتى، وفصلها عن حركة التحرر الوطنى العربية، وتأمين التوسع الإسرائيلى، فإن الهدف الرئيسى للدوائر الاستعمارية فى حالتنا، هو الحيلولة دون تطوير مصر تطويراً مستقلاً يمكن أن يتجه بها نحو الطريق الاشتراكى" (مرسى، ١٩٨٤، ص ٨٢-٨٣).

ومن المهم أن نذكر بأن ديفيد روكفيلر هو الذى وضع "برنامج الولايات المتحدة لأمريكا اللاتينية" فى عام ١٩٦٢، حيث اشترط لتقديم المساعدات لأمريكا اللاتينية، أن

توفر بلادها الظروف المواتية للاستثمارات الأمريكية، والتى حددها بأنها "الظروف المواتية لنشاط رأس المال الخاص". ومن ثم أدان بشدة أى محاولة للتأميم؛ لتأميم رأس المال الخاص المحلى وليس فقط لتأميم رأس المال الأجنبى. كان هذا فيما مضى، أما اليوم فإن التركيز كله يتجه نحو القبول بوجود القطاع العام، بشرط إلغاء دوره القيادى، ويصبح هذا الهدف جزءًا لا يتجزأ من عملية تشجيع معالم التطور الرأسمالى فى البلد النامى.

٢ - القروض والتبعية

نهتم فى تحليلنا بمفهوم "التخلف الاقتصادى" كما صاغه جرشنكرون (١٩٦٢). وهذه الصياغة ذات طبيعة ترتيبية؛ فهى تعود بنا إلى العلاقة بين البلدان السابقة إلى التصنيع، وتلك التى أتت بعدها. فالعالم والتاريخ يسيران جنبًا إلى جنب، والعامل الخارجى الذى يلعب دورًا على المستوى الداخلى للمتأخرين، هو القيود المفروضة على المجال الاقتصادى العالمى المنظم من قِبل أولئك الذين سبقوا إلى التصنيع. وتلتقى نظرية جِرشنكرون مع نظرية التبعية التى وضعها بعض المختصين بشئون العالم الثالث مثل فيليب شميتر (١٩٧١). والتأكيد الذى راج قرب نهاية الستينيات، بصيغ متشددة بدرجة أو بأخرى، بشأن استمرار السيطرة الضارة لرأس المال العالمى على اقتصاديات البلدان النامية، أحدث دويًا ثقافيًا تأكد فيه دور "الخارجى" فى خطاب العلوم الإنسانية فى العالم الثالث. وعلى سبيل المثال، شرح كاردوسو و فاليتو (١٩٦٩)، أن هياكل الرأسمالية العالمية، تحد، عن طريق استثماراتها فى أمريكا اللاتينية، من حرية اختيار السياسات الاقتصادية المتاحة أمام قادة الدول فى هذا الجزء من العالم، حيث تحصرها فى قطاع غير مجزٍ من الاقتصاد العالمى.

وبعد أن حدد ديفيد روكفيلر "الشروط" لتقديم المساعدات لمصر، زارها الرئيس نيكسون فى يونيو ١٩٧٤، حاملاً معه الوعود بالمساعدات والحلول الاقتصادية لنظام

الرئيس السادات. ويعبر تكوين المجلس المصرى الأمريكي لرجال الأعمال بعد ذلك بسنة واحدة، عن التوقعات الحقيقية لهذا النظام، وعن التفاعل، بل التلاعب الاستراتيجى الأمريكى. وفى أكتوبر ١٩٧٤، أصدر الرئيس السادات "ورقة أكتوبر"، بوصفها مشروعه للمجتمع المصرى، حيث المهمة المنوطة بمصر هى الآتية: التنمية الاقتصادية والاجتماعية - حتى العام ٢٠٠٠ - والانفتاح الاقتصادى، والتخطيط الكفء، وتدعيم وترشيد القطاع العام، والعلم والتكنولوجيا، والإيمان، والحرية والأمن. وفى رأى رئيس الدولة، فالانفتاح الاقتصادى ضرورى "لتحرير القدرات الإنتاجية المصرية، وتحرير القطاع العام من الخوف، واجتذاب الاستثمارات العربية والأجنبية" (السادات، ١٩٧٤). وهكذا حدد الأيديولوجية الاقتصادية لتحديث التنمية النيولبرالية، البعيدة بالكامل عن الاشتراكية.

وفضلاً عن ذلك، كان من الضرورى أن يحدد الفاعلون الدوليون - من حكام البنوك المركزية، والمؤسسات المالية الدولية (صندوق النقد الدولى، والمجموعات المالية، ...)، ذات النفوذ الاقتصادى المرموق - مواقفهم فى ظل الوضع الدولى والأهداف التى يعلنها، وهى الرفاهية والتنمية للوضع الاقتصادى الخاص بالمجتمع المصرى، وفى إطار قواعد اللعبة التى حددتها القوة الاقتصادية والعسكرية المسيطرة وهى الولايات المتحدة، ألا وهى الاقتصاد "المنفتح"، والسلام مع إسرائيل.

ونشير هنا إلى الدراسة وثيقة الصلة لجودة عبد الخالق (١٩٨٢)، عن دور هؤلاء الفاعلين الدوليين، وشروط الحصول على المساعدات الخارجية . وقبل كل شىء نقرر أن منح هذه المساعدات يقترن عادة بشروط تمثل "قيوداً مصدرها المجال الاقتصادى العالمى المنظم جداً"، الذى يحرم البلد المعنى من حرية تحديد أولوياته، واتخاذ القرارات المناسبة لها. وهذه القيود تقلل من قدرته على التحكم فى أسلوبه لتوزيع الموارد والمنافع. وهذا يؤكد تأثير الاعتماد الكبير على المساعدات الخارجية على المبادئ الأساسية للتنمية فى مصر، وهو ما يعرف "ببيئة التنمية"، وعلى قدرة الدولة على ضمان العدالة الاجتماعية لسكانها، فالعدالة الاجتماعية تتوقف على أسلوب توزيع أعباء التنمية الاقتصادية.

ومن المهم أن نلاحظ أن المساعدات التى تلقتها مصر ابتداءً من عام ١٩٧٤، جاءت أساسًا من البلدان الرأسمالية المتقدمة، أى الولايات المتحدة، وأوروبا الغربية، واليابان. وكان ٨٠٪ منها نتيجة اتفاقات ثنائية، والعشرون بالمائة الباقية ضمن اتفاقات متعددة الأطراف. ومن المعروف أن المساعدات الثنائية أشد قسوة وقيودًا من المساعدات الدولية. وقد ارتفعت قيمة القروض الخارجية من ١٢٩.٢ مليونًا من الجنيهات للخطة الخمسية الأولى ١٩٦٠– ١٩٦١، إلى ٤٨٧ مليونًا لخطة ١٩٧٨–٨٢. وفضلاً عن ذلك، فالشروط المسبقة لمنح المساعدات من المؤسسات المالية الدولية (صندوق النقد الدولى، والمجموعة الاستشارية)، تتداخل، وتدعم بعضها البعض، بحيث تعبر، فى نهاية المطاف، عن مصالح الأطراف "المانحة"، وضد مصالح الأطراف "المتلقية"، فى إطار العلاقات غير المتساوية. ويتضح تأثير التبعية بصفة خاصة، فى مجال تقييد حرية اختيار السياسات الاقتصادية المتاحة أمام الحكومة المصرية.

شروط صندوق النقد الدولى

يحدد صندوق النقد الدولى شروطه فى إطار "برامج التثبيت"، ضمن خطاب للنوايا توجهه له حكومة البلد الذى يطلب الحصول على موارد أجنبية لتغطية عجز فى ميزان المدفوعات الخاص بها. ويسبق توجيه خطاب النوايا مفاوضات طويلة ودقيقة بين ممثلى الصندوق وممثلى الحكومة، تحدد الإجراءات الواجب ذكرها فى الخطاب، والتى تهدف لخلق جو من التوازن والتحكم، وتتعهد الحكومة بتنفيذ هذه الإجراءات.

ويعبر خطاب النوايا الذى وجهته الحكومة المصرية فى ١٠ يونيو ١٩٧٨، والذى على أساسه تقرر منح الصندوق مساعدة لمصر مقدارها ٧٢٠ مليونًا من الجنيهات موزعة على ثلاث سنوات، عن السياسة التى ستتبعها الحكومة. ويتعلق البرنامج الذى يحدده هذا الخطاب، أساسًا بالإصلاح الهيكلى، والإجراءات المتخذة فى عدد من القطاعات، بخلاف تلك التى ستتخذ خلال السنة الأولى من تنفيذ البرنامج.

١ - الإصلاح الهيكلى

يشتمل الإصلاح الهيكلى على أربعة مبادئ وهى: إلغاء الفروق بين أسعار بيع السلع وتكلفة إنتاجها، وتنشيط قطاع الزراعة، وتخفيض الدعم، والسماح بتشغيل العمال الأجانب فى القطاع العام.

- ويعنى إلغاء الفروق بين الأسعار وبين تكلفة إنتاج السلع إصلاح نظام تسعير السلع التى ينتجها القطاع العام بحيث تتمشى الأسعار مع ارتفاع تكلفة الإنتاج. وبالنظر لاختلال ميزان المدفوعات، فإن رفع أسعار بيع السلع يحرم الشركات المصرية من قدرتها التنافسية، ومن القدرة على بيع إنتاجها أو تصديره، وهذا معناه أن الهدف من هذا الإصلاح الهيكلى خدمة مصالح الشركات الأجنبية التى تطمح إلى اجتياح السوق المصرية، والتى تضغط على قرارات الحكومات المانحة للمساعدات.
- ويعنى تنشيط قطاع الزراعة، طبقًا للبرنامج، تحسين نظام الرى والصرف، وكذلك نظام الخدمات الإرشادية والتوجيهية فى الزراعة، وإعادة النظر فى نظام تسعير السلع الزراعية، وأخيراً ترشيد نظام توزيع الأسمدة، والمساعدات والدعم للزراعة. وهذه الإجراءات تهدف بالدرجة الأولى لخدمة الملكيات الكبيرة، وتضر بالقطاع الزراعى وخاصة فقراء الفلاحين.

وفضلاً عن ذلك، فالإصرار على تنشيط القطاع الزراعى فى بلد تنقصه الموارد الزراعية، وغياب أية إشارة إلى مشكلة التصنيع، تشير إلى اقتصار التصنيع على البلدان المتقدمة صناعياً.

- ويقتضى تخفيض دعم السلع تخفيض الاعتمادات المخصصة له بالنسبة لجملة الإنفاق الحكومى. ويجب الاعتراف بأن نظام الدعم المصرى به بعض الأخطاء التى تساعد على زيادة الاستهلاك من بعض المنتجات، ولكن إذا لاحظنا انخفاض مرتبات العاملين بالحكومة والقطاع العام، نجد أنه من المحتم الإبقاء

على هذا النظام لمنع تدهور مستوى معيشة الفئات منخفضة الدخل، والمحافظة على مبادئ العدالة الاجتماعية.

- وبالنسبة لسياسة العمالة، يعطى الإصلاح الهيكلى الحرية لأجهزة الحكومة والقطاع العام فى اتخاذ القرار، ولكن تطبيق هذه السياسة يقتضى رفع قدرة الاقتصاد على استيعاب جميع العاملين فى قطاعات الإنتاج. وإذا كان من الممكن توجيه الانتقاد لسياسة ضمان العمالة القائمة حاليًا لإغفالها لمعايير الكفاءة المهنية، إلا أنها تخفف من مشكلة البطالة، وتضمن قدراً من التوازن الاجتماعى.

ويدل تحليل مبادئ الإصلاح الهيكلى على أن الهدف منه هو إعادة النظر فى الأولويات الاقتصادية فى مصر، وعودة سيطرة آليات السوق على توزيع الموارد والأرباح . ومثل هذا التوجه، فى ظل سياسة الانفتاح، يضر بالعدالة الاجتماعية، حيث إن آليات السوق لا تتوافق مع التوزيع العادل للموارد، بالنظر للفرق الكبير بين الإنفاق الفردى والإنفاق الاجتماعى.

٢ - السياسات الاقتصادية

يحدد خطاب النوايا السياسات التى يجب على الحكومة اتخاذها فى مختلف القطاعات الاقتصادية، مثل السياسة المالية، وسياسة النقود والائتمان، وسياسة الفوائد البنكية والقروض الأجنبية.

السياسة المالية:

تعهدت الدولة بأن تخفض العجز فى الميزانية من ٢٧٪ من الناتج المحلى فى عام ١٩٧٨، إلى ١٦٪ منه فى عام ١٩٨١ ، وهذا يعنى خفض قيمة القروض التى تمنحها

البنوك من ٧.٧٪ من الناتج المحلى فى عام ١٩٧٨، إلى ٣٪ فى عام ١٩٨١. ويقضى الأسلوب المقترح لتحقيق هذا الهدف برفع الدخل العام عن طريق إعادة النظر فى أسعار منتجات القطاع العام، والرسوم المفروضة مقابل الخدمات التى تقدمها الحكومة والقطاع العام، بما يغطى تكلفتها. كذلك إعادة النظر فى النظام الضريبى، والسيطرة على النفقات الحكومية.

سياسة النقود والائتمان:

يجب وضع سياسة نقدية وائتمانية انكماشية عن طريق خفض السيولة النقدية، ومنح القروض، مع رفع معدل الفائدة، ويؤكد خطاب النوايا أن هذه الإجراءات فى ارتباط مع تثبيت العناصر المشار إليها من قبل، سيؤدى إلى خفض معدل التضخم.

سياسة الفوائد البنكية والقروض الأجنبية:

يؤكد خطاب النوايا على حرية تحويل العملات المصرية للأجنبية، وحلول أسعار السوق الموازية للعملات محل السوق الرسمى فى جميع المعاملات ابتداءً من أول يناير ١٩٧٩. ومن المعروف أن سعر السوق الموازية للعملات الأجنبية يزيد عن سعر السوق الرسمية، وهكذا يتعرض الجنيه المصرى لخفض قيمته أمام العملات الأجنبية، خاصة وأن مصر لا تستطيع حماية عملتها من الانخفاض، أو حتى تحديد قيمتها فى التعاملات إلا بعد استشارة صندوق النقد الدولى. والهدف المفترض لهذا التخفيض هو رفع قيمة المستوردات بالعملة المحلية، وخفض قيمة الصادرات بالعملة الأجنبية، بهدف الحد من الاستيراد وزيادة التصدير، وإعادة التوازن للميزان التجارى. ولكن تحليل الاقتصاد المصرى يبين أن هذا التكتيك لن يحقق الهدف لأن أغلب الصادرات من المنتجات الزراعية التى تصعب زيادة إنتاجها، فى حين أن أغلبية الواردات من السلع الضرورية مثل القمح، والدقيق، والزيوت، والدهون، والأسمدة، والسلع الوسيطة.

ومن ناحية أخرى، أدى تخفيض قيمة الجنيه المصرى، مع إلغاء اتفاقيات التبادل التجارى، مع تحرير نظم البنوك والاستيراد، إلى ارتفاع معدل التضخم، مما أدى لارتفاع تكلفة الإنتاج فى المشروعات الإنتاجية، ورفع تكاليف المعيشة للمستهلكين. وهذا أدى بدوره لخفض مستويات المعيشة للفئات ذات الدخل الثابت والمنخفض.

وفضلاً عن ذلك، تتعهد الحكومة فى خطاب النوايا، "ألا تغير نظم الفوائد البنكية إلا بعد التشاور المسبق مع صندوق النقد الدولى (...) وألا تضع قيوداً جديدة على الاستيراد لأسباب ترجع للميزان التجارى، أو تزيد من شدة القيود الحالية". وهكذا فالصندوق ينصح الدولة بخفض عملتها، وفى الوقت نفسه تحرير الاستيراد، الأمر الذى يكشف الهدف الحقيقى المختفى وراء توصيات الصندوق من فتح السوق المصرى أمام منتجات الشركات متعدية الجنسية، التى تمتلك النفوذ على الحكومات، وعن طريقها على صندوق النقد الدولى.

وهناك كذلك، فقرة ضمن خطاب النوايا تنص على أنه لمدة ١٥ شهراً تمتد من أول أبريل ١٩٧٨، وحتى ٣٠ يونيو ١٩٧٩، لا يجب أن يتجاوز القرض الممنوح من البنوك للقطاع العام ١٠٪، فى حين يسمح للقطاع الخاص بقرض تصل نسبته إلى ٩٥٪. وهذا يعنى دعم أنشطة القطاع الخاص، وفى المقابل عرقلة، بل وقف إنتاج القطاع العام. فإذا لاحظنا أن القطاع الخاص يقوم، فى إطار سياسة الانفتاح، على أساس الملكية المشتركة المصرية الأجنبية، من جهة، وعلى ظروف تحرير الاستيراد، وتحويل العملات، من الجهة الأخرى، يتضح كم يتعرض المشروع الوطنى للخطر وخاصة القطاع العام، وهذا الأخير هو المعنى بحماية العدالة الاجتماعية، وليس القطاع الخاص.

ومن هنا نلاحظ أن شروط صندوق النقد الدولى كما حددها خطاب النوايا، تعيد تشكيل أولويات الاقتصاد الوطنى بشكل أساسى، وذلك بتفضيل الزراعة على

الصناعة، والقطاع الخاص على القطاع العام، والمشروع الأجنبي على المشروع الوطني، والأنشطة التجارية على الأنشطة الإنتاجية، وهذا التشكيل الجديد يؤدى لتشويه التنمية، وتكريس اعتماد الاقتصاد المصرى على الخارج (عبد الخالق، ١٩٨٢، ص ٢١١-٢٢٨).

(ب) شروط المجموعة الاستشارية

يطلق تعبير "المجموعة الاستشارية" على كارتل المقرضين الذى أنشأه صندوق النقد الدولى للوصول إلى اتفاق على صيغة لتنظيم وتنسيق منح المساعدات الدائمة والمنتظمة للهند. والمجموعة الاستشارية المكونة فى حالة مصر، تضم البلدان والمنظمات الدولية والإقليمية المهتمة بتمويلها ومنحها المساعدات. وقد عقدت اللجنة اجتماعًا فى القاهرة فى يونيو ١٩٧٨، لدراسة أولويات الاقتصاد المصرى، وتحديد شروطها لمنح المساعدات. وفى هذا الاجتماع، صرح مدير صندوق النقد الدولى المختص بشئون الشرق الأوسط للحاضرين بأن "البرنامج الذى وضعته الحكومة المصرية للإصلاح الاقتصادى، الذى يهدف إلى حل مشكلة العجز الدائم فى ميزان المدفوعات، وتزايد الديون قصيرة الأجل، قد حصل على موافقة الصندوق، وأن اتفاق منح المساعدات قد وُقع بناءً على ذلك، وأن هذه المشكلة لا يمكن حلها فورًا، فهى تعنى وضع برنامج للمساعدات الدائمة، واستمرار مصر فى تطبيق سياسة اقتصادية رشيدة تسمح لها بالتغلب على مشكلة العجز فى ميزان المدفوعات خلال عامين أو ثلاثة، وإذا نفذت مصر هذه السياسة، يمكنها الحصول على مساعدات جديدة." وهكذا يجرى التعبير صراحة عن شروط المساعدة؛ فمصر لديها مشاكل ... وقد وضعت الحكومة المصرية برنامجًا للإصلاح وافق عليه صندوق النقد الدولى ... وحل هذه المشاكل يحتاج لبعض الوقت، ويحتاج الأمر لمتابعة السياسات الرشيدة (وهذه هى العصا)، وتطبيق هذه السياسات يسمح لمصر بالحصول على مساعدات جديدة (وهذه هى الجزرة).

وحتى مع كون برنامج الإصلاح المصرى يتوافق مع وصفة صندوق النقد الدولى، وحاصلاً على موافقته، فقد وجه أعضاء المجموعة الأسئلة بشأن الخطط الاقتصادية والاجتماعية لمصر، وأولوياتها فى مجالى الزراعة والصناعة، والتأخير فى تنفيذ بعض المشروعات المطلوب لها القروض، ودور المجلس الأعلى للاستثمار، وخطة مواجهة النمو السكانى، وأخيراً السياسات الخاصة بالتعليم، والديون الأجنبية، وتحديد معدلات تحويل العملات الأجنبية. وأكد بعض المشاركين على ضرورة دعم القطاع الخاص عن طريق خلق مشروعات مشتركة، واتخاذ إجراءات تجارية تمنح له ميزات خاص. وفضلاً عن ذلك، طالبت جميع الوفود المكونة "للمجموعة الاستشارية " بتحديد دور القطاع الخاص، مع اشتراط عدم تدخل القطاع العام فى تحديد هذا الدور"، وقد أعلنت بعض الوفود رغبة بلادها فى التعاون مع مصر فى تنشيط القطاع الخاص.

وللإجابة على هذه الأسئلة والمقترحات، أكد الوفد المصرى أن مصر قد اتخذت فى إطار سياسة الانفتاح الاقتصادى، عدداً من الإجراءات بهدف تنشيط القطاع الخاص، وهى:

١ – تعديل القانون رقم ٤٣ لسنة ١٩٧٤، بمقتضى القانون رقم ٤٢ لسنة ١٩٧٧، بهدف تعبئة وتنشيط القطاع الخاص.

٢ – الموافقة على قيام القطاع الخاص بإنشاء عدد كبير من المشروعات فى المناطق الحرة .

٣ – تصفية احتكار القطاع العام للتجارة الخارجية.

٤ – التقليل من العراقيل الإدارية الضارة بالمستثمر الأجنبى.

٥ – تنشيط بورصة الأوراق المالية، والسماح بتداول أسهم الشركات الممولة باستثمارات أجنبية .

٦ – التقليل التدريجى من تدخل الدولة فى تحديد أسعار السلع المختلفة، والتى يجب أن تغطى تكلفة الإنتاج حتى تضمن الربح للقطاع الخاص .

٧ - رفع معدل الفائدة على التوفير، وإعفاؤه من الضرائب.

وبناءً على مجموع هذه الإجراءات، طلب نائب رئيس صندوق النقد الدولى الدول أعضاء المجموعة الاستشارية أن "تتعاون على مساعدة مصر فى إقامة عدد من مشروعات الاستثمار بشكل يثبت مشاركتهم الملموسة فى خطتها للتنمية، وأن يوزعوا بشكل عادل فيما بينهم أعباء مساعدتها" (عبد الخالق، ١٩٨٢، ص ٢٢٨-٢٣٣).

وجميع هذه الشروط والقيود التى وردت فى تقرير نائب رئيس الوزراء للشئون الاقتصادية، تدل على الضغوط التى يمارسها الفاعلون الدوليون بحجة التأكد من فاعلية استخدام المساعدات. ونشير هنا إلى أن استحداث منصب نائب رئيس الوزراء للشئون الاقتصادية، وكذلك المجلس الأعلى للاستثمار، جرى فى عام ١٩٧٧، بمبادرة من الحكومة الأمريكية.(*)

وباختصار، طالب الدائنون مصر، فى مقابل المساعدات، بخفض الدعم، والإنفاق العام، بما يؤدى لخفض دور الدولة، وقدرتها على ضمان العدالة الاجتماعية لشعبها، وكذلك بتحرير الاستيراد وتحويل العملات، وتعزيز احتكار القطاع الخاص مع تصفية احتكار القطاع العام، والحد من تدخل الدولة فى تحديد أسعار السلع. وبعبارة أخرى، إلغاء تخطيط الاقتصاد القومى والتصنيع، حتى تبقى مصر فى الوضع الضعيف سوقًا مفتوحًا للبضائع الأجنبية، وتكريس تبعيتها لرأس المال العالمى. وكما يعترف إيمانويل والرشتاين (١٩٧٤، ص ٣٤٩)، فإن التقسيم الاجتماعى للعمل على مستوى الاقتصاد العالمى، "يزيد من قدرة بعض المجموعات داخل النظام على استغلال عمل الآخرين، ويسبغ على ذلك المشروعية، أى يسمح لها بالحصول على نصيب أكبر من فائض القيمة." ووفقًا لهذا التنظيم، تنتظم علاقات التبادل على شكل مناطق، هى: "المركز" والتخوم" (أو الأطراف)، والمركز هو المنطقة التى تتوافر فيها الخدمات التجارية والمالية،

(*)US General Accounting Office, "Egypt's Capacity to Absorb and Use Economic Assistance Effectively", Report of the Controller General of the United States (September 15, 1977), p. 23.

فى حين تتخصص التخوم فى إنتاج المواد الأولية، أو كما فى حالة مصر، تبقى سوقًا مفتوحًا لمنتجات البلدان المتقدمة السائدة.

ولكن هذا النموذج لتوزيع المساعدات، والموارد، لا يتفق مع أهداف واحتياجات التنمية، فالرفع من قيمة الربح والكسب الشخصى يوجه الموارد نحو الأنشطة التجارية البعيدة عن الإنتاج، ونحو المصالح الخاصة.

إن الشرطين لنجاح التنمية هما: الانفتاح المسيطر عليه، والتخطيط. ويؤكد الأستاذ محمد محمود الإمام وزير التخطيط الأسبق، فى دراسته المعنونة "دور رأس المال الأجنبى فى التنمية بعيدة المدى"، المقدمة للمؤتمر الأول للاقتصاديين المصريين المنعقد فى القاهرة عام ١٩٧٨، أن مساهمة رأس المال الأجنبى يجب أن تتحدد فى إطار الدراسة العامة التى تشمل الحاضر والمستقبل، وتأخذ فى اعتبارها العوامل الأخرى مثل تأثيره على التنظيم الاقتصادى، والظروف السياسية والاقتصادية. كذلك، يجب أن ترتبط هذه المساهمة بسياسة جادة للادخار والتصدير، أى أن المحرك للتنمية الاقتصادية المصرية يجب أن يكون بالدرجة الأولى داخليًا.

خامساً: أساليب التنظيم الاقتصادى والسيطرة.

من أجل الحصول على الموارد الأجنبية، والأيديولوجية اللبرالية، أى من أجل تحرير السوق والاستيراد، وتنشيط القطاع الخاص ومنحه حرية الحركة، بما يعنى إطلاق المشروع الحر والمبادرة الفردية، حددت السلطة أسلوبًا للتنظيم الاقتصادى. ونلمس ملامح هذا الأسلوب فى القواعد الدستورية التى تكون الإطار الذى تعمل بداخله الأنشطة الاقتصادية، والنظام السياسى، كما نلمحه عمليًا فى العلاقات بين السلطة المركزية وبين المجموعات المختلفة، وفيما بين هذه الأخيرة.

١ - الإطار السياسي الدستورى

يحسن أولاً أن نشير إلى المواد الأساسية للدستور الأصلى، حيث تقرر المادة الأولى أن الأساس الاقتصادى لجمهورية مصر العربية هو النظام الاشتراكى القائم على أساس العدالة، وتوفير الاحتياجات، بما يمنع من الاستغلال، ويقلل من الفوارق بين الطبقات. وتقرر المادة ٢٦ حق العمال فى إدارة الشركات وفى الأرباح. وتحمى المادة ٣٧، إجراءات الإصلاح الزراعى، وتقرر المادة ٣٠ دعم القطاع العام، محرك التقدم فى جميع المجالات، والمسئول عن خطة التنمية. وطبقًا لهذه المواد، على السلطة أن توفر برنامج العمل، والإطار الذى يجرى بداخله التعبير عن الاتجاهات السياسية، والاقتصادية، والاجتماعية للوطن، حتى يمكن إرساء الديمقراطية على قواعد سليمة.

ولكن على مستوى برنامج العمل، عبرت الإجراءات اللبرالية التى اتخذها نظام السادات ابتداءً من عام ١٩٧٤، عن تراجع سريع بالنسبة لنصوص الدستور، وذلك بهدف تحقيق تطلعات الرأسمالية الجديدة.

١ - فتح القانون رقم ٤٣ لسنة ١٩٧٤، وتعديلاته بمقتضى القانون رقم ٤٢ لسنة ١٩٧٧، باب الاقتصاد المصرى لرأس المال الأجنبى الذى تتحكم فيه الشركات متعدية الجنسية، وبالتالى تكريس سيطرة هذه الشركات على الاقتصاد المصرى، وذلك فى إطار تنمية اقتصادية لا يمكن إلا أن تكون تابعة (عبد الخالق، ١٩٧٨).

٢ - كان للقانون رقم ١١٨ لسنة ١٩٧٥، والخاص بالتصدير والاستيراد، والذى صدر مع الاتفاقية الثانية الخاصة بسيناء، الأثر الأكبر فى تقليص سلطة الدولة على التجارة الخارجية. فقد سُمح للقطاع الخاص باستيراد الآلات، والعدد، والمواد الأولية، ولكن هذا القطاع لم يهتم باستيراد هذه الأشياء، وركز على استيراد سلع الاستهلاك ذات الربح السريع المضمون.

٣ - والقانون رقم ٩٧، لسنة ١٩٧٧، الخاص بحرية تحويل العملات الأجنبية، الذى صدر قبل قليل من زيارة السادات للقدس، لا يتعارض مع التوجهات الاقتصادية

لنظام عبد الناصر فقط، وإنما يلغى جميع القيود على تحويل العملات منذ عام ١٩٤٧، أى منذ عهد الملكية. وطبقًا لهذا القانون يحق لجميع الأفراد استحواذ وتحويل أية مبالغ بالعملات الأجنبية دون الحاجة للإعلان عن مصدرها، وبعبارة أخرى، يلغى سلطة البنك المركزى المصرى على عمليات البنوك الأجنبية، وبالتالى، أية سلطة لتحديد السياسة الخاصة بالعملات الأجنبية.

٤ – ويلغى القانون رقم ١١١ لسنة ١٩٧٥، والخاص بإعادة تنظيم القطاع العام، المؤسسات العامة المكلفة بإدارة الشركات الخاضعة لإشرافها، والهدف هو تسهيل بيع أسهم هذه الشركات للقطاع الخاص.

وتكمن خطورة هذه المجموعة من القوانين فى أنها تعنى إلغاء أى تخطيط وطنى، فالنظام قد أوكل التنمية الاقتصادية للمشروع الحر، وقوانين السوق. وقد كتب الدكتور على الجريتلى، الاقتصادى ووزير المالية السابق، محذراً من هذه التدابير الاقتصادية: "إن التوسع فى التسهيلات الممنوحة للقطاع الخاص الأجنبى والمحلى، سيكون من نتيجته زيادة أرباح قطاع التصدير والاستيراد، والشركات العقارية، وعمولات الوسطاء، وبقية الأنشطة التى تسميها الصحافة والوزراء الأنشطة الطفيلية، خاصة أن الضرائب لا تستطيع الوصول إلى هذا النوع من الأنشطة، بما فيها الأرباح التى يحققها ملاك العمارات فى المدينة، وبعض الضواحى التى تجتذب الأجانب والأغنياء. ولن يلبث أن يظهر التناقض بين هدفين، وهما حرية القطاع الخاص والأجنبى من جهة، وعدالة توزيع الثروات من الجهة الأخرى، ولا شك فى أن توسع القطاعين الخاص والأجنبى سيجعل مهمة التخطيط أصعب بكثير من الماضى" (الجريتلى، ١٩٧٧، ص ٢٨٨-٢٨٩).

وفضلاً عن ذلك، فقد جرى، فى هذا الإطار الرأسمالى النيولبرالى، تعديل الإصلاح الزراعى فى عام ١٩٧٥، لصالح ملاك الأراضى.

تنص المادة ٣٣ من القانون رقم ١٧٨، لعام ١٩٥٢ على أن إيجار الأرض الزراعية لا يجوز أن يتجاوز قيمة ضريبة الأطيان مضروبة فى٧. إلا أن هذه المادة

تعدلت لتنص على: "لا يجوز أن يتجاوز إيجار الأرض المزروعة قيمة الضريبة المفروضة السارى العمل بها مضروبة فى ٧" (ص ٣٩). فإذا لاحظنا الارتفاع الكبير فى ثمن الأرض الزراعية منذ عام ١٩٥٢ (وبالتالى رفع الضريبة عليها)، نجد أن الفلاح سيدفع إيجاراً يصل إلى عشرة أضعاف ما كان يدفعه قبل هذا التعديل. كذلك جرى تعديل المادة ٣٣ مكرر د، بما يقضى "بالسماح للمالك والمستأجر أن يتفقا على استبدال الإيجار بالمشاركة بالإيجار النقدى" (ص ٥٠)، مع أن قانون الإصلاح الزراعى كان يهدف بالأساس لوضع حد للعلاقات الإقطاعية التى تعتمد على هذا النوع من العلاقة. كذلك نصت أحد فقرات هذا التعديل على: "التأخير المتكرر فى دفع قيمة الإيجار أو جزء منها، يجيز للمالك فسخ عقد الإيجار، وطرد الفلاح من الأرض، مع التزامه بدفع كل المبالغ المتأخرة" (ص ٦٥). وهكذا، ففى حين كان الهدف من قانون الإصلاح الزراعى هو حماية الفلاح من جشع واستغلال المالك، فقد صار عرضة لفقدان وضعه مستأجراً والتحول إلى عامل زراعى لا يملك سوى قدرته على العمل.

ومن جهة أخرى، فقد سمح التشريع بظهور طبقة الإقطاعيين الجدد، ففى عام ١٩٧٣، تقرر تغيير نظام التسويق التعاونى للقطن، بما يسمح بشراء المحصول مباشرة من المنتجين، الأمر الذى سمح بعودة تجار الداخل والوسطاء، وهذا كرس التحالف بين البرجوازية الريفية الجديدة والسوق الداخلى، ومن هنا التوجه نحو المحاصيل ذات الربحية العالية، مثل الفاكهة والخضر، على حساب الحبوب الأساسية مثل الأرز، والقمح، والذُرة، فضلاً عن القطن.

ونتيجة لهذه السياسة، ارتفعت مساحة الأرض المخصصة لحدائق الفاكهة من ٢٤٤ ألف فدان فى عام ١٩٧٠، إلى ٢٨٧ ألف فدان فى عام ١٩٧٤. وبالمثل، ارتفعت مساحة الأرض المخصصة لزراعة الخضر من ٧١٣ ألف فدان إلى ٧٩٩ ألف فدان فى عام ١٩٧٣ .

وطبقًا لقانون رفع الحراسات الصادر فى عام ١٩٧٤، تم إعادة ما تبقى من أراضى الحراسات إلى ملاكها، وأغلبهم من الإقطاعيين السابقين، وهكذا تم التصالح نهائيًا بين الرأسمالية الريفية وبقايا الإقطاع (مرسى، ١٩٨٤، ص ٢٤٥-٢٥١).

٢ - هياكل السيطرة الرأسمالية

وفقًا لهذا الأسلوب للتنظيم الاقتصادى القائم على أساس عدم المساواة فى توزيع مكونات السلطة، أى القمع والموارد المادية، ونتيجة للقيود المفروضة فى ظل المساعدات الخارجية من جانب الاقتصاد الرأسمالى العالمى، تكون هيكل جديد للسيطرة الرأسمالية فى داخل المجتمع المصرى. وكما يوضح فؤاد مرسى، يتكون هذا الهيكل العلوى من الرأسمالية المصرية، من الرأسمالية التجارية الربوية المضاربة، ومعها الفئات البيروقراطية التى رأسمالها الوحيد هو "الوظيفة"، وهذه وثيقة الصلة بأنشطة العمولات والرشاوى، وغير مربوطة بظروف الإنتاج المادى للمجتمع. وهذه الفئات تتقاسم السلطة مع الرأسمالية الريفية، التى تشمل هى الأخرى، عناصر جديدة ذات أصول مختلفة (مرسى، ١٩٨٤، ص ٢٢٨-٢٢٩).

ومن المهم أن ندرس هنا ضمن تحليلنا مفهوم "القاعدة" كما حدده ستيوارت كليج (١٩٧٩، ص ٩٩)، ففى رأيه، يقوم هذا المفهوم بين السيطرة كبناءً كلىٍّ، وبين علاقة السلطة كأسلوب للتفاعل. وعلى مستوى البناء الكلى، تظهر مرجعية عقلانية أساسية وهى الربح، وهى التى يختارها النظام الرأسمالى، وينبع منها أشكال عقلانية أو "قواعد" متسقة مع هذه المرجعية الأساسية، ألا وهى:

- القواعد الاستراتيجية للعبة؛ وهى التى تتحكم فى العلاقات بين رأس المال المالى الأجنبى - أى أساليب تخصيصه - وبين أسلوب الإنتاج الاقتصادى المصرى، ويحدد هذه القواعد المنطق الأساسى للنظام الرأسمالى.

- القواعد التى تحدد المواقف والتصرفات، وتُقدم مرجعية الجرى وراء الربح قيمة جماعية، وهدفًا نهائيًا للجميع. وهذه المرجعية، التى يحددها أسلوب التنظيم الاقتصادى الذى وصفناه أعلاه، تدفع إلى تبنى أو استبطان نماذج من التصرفات، وأشكال للقيادة، وبالتالى تسبغ الشرعية على أولئك المدعوين، "بشكل شرعى"، لقيادة المجتمع بسبب تملكهم للموارد التى يقيمها هذا المجتمع فى شكله التاريخى الذى ندرسه هنا. وهذه المرجعية تؤكد كذلك أولوية الرأسمالية، والتحالف مع رأس المال العالمى.

وهكذا، أنتجت الإجراءات اللبرالية المذكورة آنفًا هذه التحولات، وهى ظهور البرجوازية الريفية، ولكن فئاتها العليا الأقرب إلى كبار الملاك هى التى تلعب الدور الحاسم، وكذلك تنشيط البرجوازية التجارية، ولكن فئاتها الربوية المضاربة هى التى تضغط بشكل أكبر على القرارات السياسية. وفى الواقع، لم تكن اللبرالية سوى الغطاء لدكتاتورية الجرى وراء الربح العاجل، ومن ناحية أخرى، غاب فى إطار هذه النيولبرالية، الفصل بين استخدام الأدوات الإدارية وبين تملكها، أى بعبارة أخرى، الفصل بين الموارد الخاصة للبيروقراطيين، وبين الموارد المتعلقة بالوظيفة العامة نفسها، أو باستخدامها اقتصاديًا.

سادسًا: التحولات الهيكلية

ينتج عن التقاء عدد من العوامل المقلقة فى مرحلة معينة من تاريخ مجتمع ما، ما اصطلح على تسميته "أزمة" أو "حركة معجلة للتاريخ"، وهكذا تعرض المجتمع المصرى لتحول سريع فى العلاقات الاجتماعية، نتيجة لأساليب الإنتاج الجديدة، فى حين ظهر التضاد بين برجوازية أثرت بشكل مبالغ فيه، وبين فئات متوسطة قومية. فسرعة وحجم التحولات أثرت بشكل مختلف على الفئات الاجتماعية، حيث سمحت للبعض بالإثراء السريع، أو الهجرة، أو الانضمام لأسلوب الإنتاج الجديد، أو الاكتفاء بالصراع الفردى، مع التعرض لإغراءات الفساد بقدر ما زادت درجة اللامساواة.

١ - الكومبرادور واتجاهات التنمية الاقتصادية

فى مؤتمر الاقتصاديين المصريين الذى عقد فى القاهرة، فى أبريل ١٩٧٨، ختم جودة عبد الخالق بحثه حول تطور الاقتصاد المصرى بين عامى ١٩٧٥ و١٩٧٧، بالقول بأن الرأسمالية الجديدة التى تتحكم فى الاقتصاد المصرى، تختلف بشكل كيفى عن تلك السابقة لثورة يوليو ١٩٥٢، فهذه الرأسمالية تابعة لرأس المال الأجنبى قبل كل شىء. يقول: "من بين ٣١ مشروعًا استثماريًا، شارك رأسُ المال المصرى فى ٢٢ منها، رأسَ المال الأجنبى"، وهى ثانيًا رأسمالية تجارية، "فالتجارة هى قاعدتها، والربح هدفها، أما الإنتاج فيأتى فى المرتبة الأخيرة".

وفضلاً عن ذلك، فقاعدتها الاجتماعية أوليجاركية، وقاعدتها الاقتصادية هى التجارة ذات الطبيعة المضاربة التى لا علاقة لها بالمشروعات الإنتاجية. وهذا النوع من النشاط الاقتصادى يزيد من الحاجة إلى الاقتراض من الخارج، وجزء كبير من هذه القروض قصير الأجل ذو فوائد مرتفعة تتراوح بين ١٢ و١٩ بالمائة.(*)

وهكذا نرى تطور فئة متسيدة من الكومبرادور المحليين المعتمدة على الاحتكارات الأجنبية، وتعمل على نشر نفوذ ومصالح هذه الاحتكارات. ومن هنا يمكن التأكيد على أن تقسيم العمل المفروض على مصر من الخارج عن طريق المساعدات، يؤدى إلى "تشوهات هيكلية" لمصلحة المستثمرين الأجانب - أى لرأس المال العالمى الذى ينتمون إليه - وضد مصلحة الاقتصاد الوطنى. وكما يشير كابورازو (١٩٧٩، ص ١٢٤)، "لم تعد وحدات التحليل هى الدول/الأمم العادية، التى تؤثر على بعضها البعض، وإنما صارت الطبقات، والفئات الاجتماعية/الاقتصادية، والقوى السياسية هم الفاعلون الأساسيون. والأمر الأهم هو أن شبكات النفوذ، والحلفاء المحتملين لم يعودوا ينتمون لنفس المجالات الوطنية، وهكذا نجد أنفسنا ندرس ليس فقط التحالفات "الداخلية" و"الخارجية"، وإنما كذلك التحالفات "عابرة القومية" بين المجموعات الأجنبية والقومية، وهذه الفئات عابرة القومية ليست مجرد تجمعات بسيطة من قوى محلية وأجنبية يمكن

(*) من بحث نُشر فى صحيفة الأهالى بتاريخ ٣ مايو ١٩٧٨ . (المترجم)

الفصل بينها لأغراض التحليل، بل بالعكس، بعض هذه الالتحامات تامة بحيث تفقد مكوناتها هويتها المنفصلة."

والنظام الخارجي حقيقة قائمة بذاتها، ولكنه يفرض وزنه الأقصى عندما يظهر على شكل قوة "داخلية" عن طريق الممارسات الاجتماعية للمجموعات والطبقات المحلية التي تعمل على فرض المصالح الأجنبية.

٢ – توسع الأسلوب الجديد للإنتاج الاقتصادى

فى مواجهة سيادة البرجوازية التجارية المضاربة، فضلت فئات كثيرة من البرجوازية المحلية تصفية أنشطتها الإنتاجية، للانتقال لهذا النمط الجديد للإنتاج الاقتصادى. ففيما بين عامى ١٩٧٥ و١٩٧٨، انحلت ٤٤٣ شركة متوسطة، و٨٩٥ شركة متخصصة من الحجم الصغير أو أقل من المتوسط، وعلاوة على ذلك، توقفت ١٥٦٠ ورشة حرفية عن العمل، مما يدل على تراجع الإنتاج الوطنى فى مقابل ازدهار قطاعى الخدمات والتصدير والاستيراد.

ومن ناحية أخرى، أدى خفض قيمة الجنيه المصرى، إلى ارتفاع فى تكلفة الإنتاج الزراعى والصناعى، مما أضعف موقف المنتج المحلى فى المنافسة مع المنتج المستورد. كذلك ساهمت هجرة العمالة الفنية المصرية إلى البلدان العربية فى رفع تكلفة الإنتاج القومى لدرجة دفعت الصناعات التحويلية الصغيرة للتحول إلى قطاع السياحة، والخدمات، وكذلك التصدير والاستيراد، مما زاد من التضخم، والهجرة، والبطالة.(*) ولأول مرة فى تاريخ مصر، ارتفع الدين الخارجي لأكثر من ١٢ مليار دولار، وزاد العجز فى ميزان المدفوعات عن مليار دولار، وزادت الضرائب بنسبة ١٦٪، والضرائب المباشرة بنسبة ٦٠٪، والواردات بنسبة ٧٤,٨٪. كما ثبت أن ٣٥٪ من المستثمرين يتهربون من الضرائب.(**)

(*) "الرد على تصريحات الحكومة" من حزب التجمع الوطنى التقدمى الوحدوى ، القاهرة ١٩٧٨ ، ص ١٨.

(**) المصدر السابق ، ص ٤٧ .

ومن جهة أخرى، تخلى الفلاحون عن زراعة القطن ليتجهوا لزراعات أكثر ربحًا، وارتفع سعر الفدان من ٨٠٠ جنيه إلى ما يزيد عن ٧ آلاف جنيه فى عام ١٩٧٩، وتحول استغلال الأرض إلى أغراض غير إنتاجية، مما قلل من الصادرات الزراعية التى وصلت إلى أقل من ٣٥٪ من الناتج المحلى. وبالمثل، ارتفعت الأسعار بين عامى ١٩٧٥ و١٩٧٦، بنسبة ١٦٪ فى الريف، و٢٠٪ فى المدن، كما انتقل مليون فرد إلى صفوف البطالة.

من هذا يتضح أن النموذج الاقتصادى ليس ليبراليًا وإنما تجارى بالدرجة الأولى، وقد اضطرت الفئات الرأسمالية المتوسطة فى المدن والريف إلى التخلى عن الإنتاج لتنتقل لقطاع التجارة، والخدمات، كما تخلوا عن زراعة الحبوب الضرورية من أجل محاصيل أكثر ربحًا. وأدت سيطرة الكومبرادور المحليين إلى زيادة استيراد منتجات الاحتكارات الأجنبية، الأمر الذى أدى لزيادة الاعتماد على الموارد والائتمان الخارجى، مما زاد من الديون الخارجية، وكذلك زاد من التضخم، والتبعية. وأدى هذا الهيكل الاقتصادى التجارى إلى تدهور مستوى معيشة السكان، وإلى الهجرة والبطالة.

٣ - نظام جديد بيروقراطى/ تجارى

زادت كثافة حركة الكومبرادور المحليين بدرجة أفرغت مفهوم سيادة الدولة من مضمونه. وكما يؤكد السياسى الأرجنتينى جيرمو أودونيل (١٩٧٩، ص ٢٩١)، أدى "تعدى جنسية هيكل الإنتاج" إلى تحول عميق فى طبيعة المجتمع المدنى بالنسبة للمجال الإقليمى لسلطة الدولة. "أى أن أغلب مراكز اتخاذ القرار الاقتصادى المتعلق بالمجتمع، وتوجهات رأس المال المتكون فى السوق المحلى، وكذلك الكثير من أوجه العلاقات الاجتماعية (وليس الاقتصادية فقط)، تتجاوز قدرة الدولة على التحكم فى نطاق سلطتها الإقليمية."

وهذا "الإلغاء للتأميم" (أو الخصخصة)، مع الاتجاه للتنمية الاقتصادية التجارية في مصر، أدى لظهور نوع جديد من النظام، نقترح تسميته "البيروقراطى/التجارى". فقد تولت البرجوازية التجارية الجديدة السلطة السياسية. وينهى الاقتصادى جودة عبد الخالق دراسته بشأن تطور الاقتصاد المصرى بين عامى ١٩٧٥ و١٩٧٧، التى قدمها لمؤتمر الاقتصاديين المصريين فى أبريل ١٩٧٨، قائلاً: "وأخطر ما فى الأمر، هو أن الرأسمالية المصرية الجديدة ليست تجارية فقط، وإنما عائلية كذلك، وهى نفس العائلات التى تمسك بالسلطة السياسية."(*) وقد أعطى عدداً من الأمثلة عن الشركات العائلية التى يشغل أصحابها بعض الوزارات، أو المراكز ذات المسئولية فى جهاز الدولة ومعظمها من شركات التصدير والاستيراد أو الخدمات البعيدة عن الإنتاج الحقيقى، ولها ارتباطات برأس المال الأجنبى، وتأتى أعمال البناء والبنوك على رأس قائمة أنشطة هذه الشركات العائلية، وعلى رأس هذه العائلات يأتى اسم عثمان أحمد عثمان.

ونظراً لعدم تأكد مشروعيته، ولعدم أهمية دوره فى التغير الذى أصاب المجتمع المصرى تحت تأثير "تعدية جنسية الهيكل الإنتاجى" الذى حدث تحت ضغوط نظام المساعدات والديون الذى فرضته سلطة السيطرة الاقتصادية العالمية، أى الاقتصاد الرأسمالى العالمى، والولايات المتحدة، وهى السلطة الاقتصادية العسكرية المسيطرة، اعتمد نظام السادات النموذج الاقتصادى السائد، وشكل السلطة المرتبط به. وللاستفادة من الأوضاع الاقتصادية، ولتحقيق رغبة النخبة الاقتصادية فى السيطرة، شكل هذا النظام نوعاً من سلطة الأعيان، التى تسمح لهذه النخب باحتلال المراكز العليا فى السلطة السياسية، وكذلك المراكز العليا فى السلك الوظيفى، وهكذا أنشأ الرئيس السادات شبكة من الأتباع، تسهل سيطرة الممسكين بالسلطة السياسية، وفى الوقت نفسه تحمى البيروقراطية التى نشئوا منها.

(*) دراسة منشورة فى صحيفة الأهالى بتاريخ ٣ مايو ١٩٧٨ .

ويمجرد الوصول إلى السلطة، يرتب رجال السياسة الشئون القومية لتناسب مصالحهم الخاصة ولنأخذ مثالاً على ذلك، المقاول عثمان أحمد عثمان، فقد كان صديقًا حميمًا للسادات، وصار مستشاره الاقتصادى المسموع أكثر من غيره، لدرجة أن صار الاقتصاد لعبته. وبعد تعيينه وزيرًا للإعمار فى عام ١٩٧٤، وهى اللحظة التى بدأت فيها أعمال الإعمار الكبرى فى منطقة القناة، أخذ يعين رجاله فى المراكز المهمة، ومنهم أنور أبو سحلى وزيرًا للعدل، والكفراوى وزيرًا للإسكان. ومسار عثمان أحمد عثمان يثير التعجب، فقد بدأ مقاولاً صغيرًا، لم يلبث أن كبرت ثروته فى السعودية، فأسند إليه جزء كبير من إنشاءات السد العالى، فتحولت أعماله إلى إمبراطورية كبرى، وأنشأ شركات التصدير والاستيراد، ودفع لإنشاء بعض البنوك المتخصصة، ومشروعات الأمن الغذائى إلخ. وأعطاه ذلك الفرصة للتحكم فى الشركات، والمشروعات، مثل بناء المدن الجديدة، وعمارات الإسكان، والطرق، والموانئ، والكبارى، والقنوات، تحت إشراف شركته الكبرى "المقاولون العرب". ويعمل فى شركاته ٥٥ ألفًا من العمال والموظفين. وفى يناير ١٩٨١، عين نائبًا لرئيس الوزراء، مؤكدًا بذلك "عثمنة" الاقتصاد، ومع أنه اضطر للاستقالة فى مايو من نفس العام، إلا انه يبقى الأستاذ الكبير للاقتصاد (هيكل، ١٩٨٧، ص ٤٠٤-٤٠٦)، وهكذا ظهر هذا النوع الجديد من النظام الذى نسميه "البيروقراطى/التجارى".

وفيه تختلط الشئون العامة مع الإدارة الخاصة بشكل عجيب، ومن المعروف أن الرئيس السادات قد ارتبط مع السيدين عثمان أحمد عثمان، والسيد مرعى الرأسمالى الزراعى الكبير، ورئيس مجلس الشعب، بالمصاهرة، فقد تزوجت ابنتاه من ابنيهما، وتحول النظام إلى منشأة عائلية، أو إلى ناد يتبادل أعضاؤه الخدمات والمزايا، ونلاحظ أن "ظاهرة التحالف عن طريق الزواج"، وهو نظام الارتقاء الاجتماعى الذى تتبناه النخب الاقتصادية، يظهر فى الأفلام التى درسناها هنا كما أكدنا من قبل.

وكان مثلث السادات/عثمان/مرعى، هو المعبر عن الهيكل الرأسمالى والسياسى المصرى الجديد، أى التحالف بين أغنياء الريف، والرأسمالية التجارية المضاربة،

والبيروقراطية فى الإدارة، والتابعة تمامًا للاحتكارات الأجنبية. وهكذا، تغير مفهوم سيادة الدولة من الأساس، وجرى تجاهل قضية التنمية، التى تحولت إلى تعزيز الاستيراد والتصدير فى ظل غياب أية رقابة للدولة، أو الأمة، ولمصلحة المستثمرين الأجانب، أى الرأسمالية العالمية، وشريكها من الكومبرادور المحلى.

سابعًا: تقييم نجاح مشروع التنمية

جاء فى "ورقة أكتوبر" التى أصدرها الرئيس السادات فى عام ١٩٧٤، أن الانفتاح الاقتصادى يهدف إلى تحرير القدرات الإنتاجية المصرية، وجذب الاستثمارات العربية والأجنبية، وقد واكبت المساعدات المالية للولايات المتحدة وضغوطها هذه السياسة الاقتصادية، ولكن الاستثمارات لم تتبعها بالفعل. ففى عام ١٩٧٧، لم تخصص البنوك الأجنبية إلا ٥٪ من أصولها لتمويل الاستثمارات، فى حين خصصت ٢٨٪ منها للعمليات التجارية قصيرة المدى. ولم تزد الاستثمارات الأجنبية عن نسبة ١١٪ من جملة الاستثمارات، وكانت نسبتها فى الصناعة ١٢ بالمائة، ومن بين مشروعات جملة استثماراتها ٥.٥ مليارًا من الجنيهات، دخل منها ٢٠٪ فقط إلى حيز الإنتاج فى نهاية عام ١٩٧٩، وفضلاً عن ذلك، لم يظهر أى برنامج للتنمية الاقتصادية والاجتماعية، كإطار للاستثمارات.

١ - التخلي عن المشروع الوطنى الاجتماعى

قدمت لجنة الموازنة والخطة بمجلس الشعب تقريرًا فى ١٤ ديسمبر ١٩٧٤، بتوقيع الوزير أحمد أبو إسماعيل، يحدد التوقعات الاقتصادية والمالية الآتية عام ١٩٧٥:

١ - "معدل الاستثمارات المخصصة للزراعة فى خطة عام ١٩٧٥، لا يتجاوز ٣.٤٪ من إجمالى الاستثمارات. وإذا استمر ارتفاع الأسعار، فسيزداد العجز فى الاستثمارات الزراعية بالتأكيد" (ص٧).

٢ – "الاستثمارات المخصصة لوزارة الطاقة الكهربائية مقدارها ٢٧،٥ مليونًا من الجنيهات المصرية، فى حين كانت ٢٢ مليونًا فى خطة عام ١٩٧٤، والاستثمارات الجديدة تكاد تكون منعدمة. ونلاحظ عجزًا فى الاستثمارات المخصصة لمجال كهربة الريف، مما يعنى تجميد المشروعات الخاصة به" (ص ٨-٩).

٣ – "الاستثمارات المخصصة للخدمات التعليمية، والبحوث الصحية لا تتجاوز ٣٪ من الميزانية، وهذا يمثل تراجعًا عن الحد الأدنى اللازم لتنمية الخدمات للمحرومين منها" (ص ٩).

٤ –"تعانى الخدمات الصحية، والوقائية فى الريف من عجز كبير، وهكذا، تبقى الوحدات الصحية فى الريف، فى عام ١٩٧٥، بدون استكمال، أو تطوير" (ص٩).

٢ – تكلفة المساعدات

توصلت دراسة قام بها مراسل صحيفة الفينانشيال تايمز فى القاهرة، ونشرت فى النشرة السنوية الخاصة بالشرق الأوسط لمكتب البحوث الخاص بمجلة الإيكونومست البريطانية، عن عام ١٩٧٧، إلى الحقائق الآتية:

١ – "تأخرت النتائج الاقتصادية التى انتظرها الرئيس السادات كثيرًا بعد توقيع اتفاقية سيناء، ولم تبدأ الاستثمارات الأجنبية عملياتها مباشرة، على الرغم من المناخ المواتى بفضل تعهد الرئيس السادات بعدم الالتجاء للقوة ضد إسرائيل لمدة ثلاث سنوات. وفى عام ١٩٧٦، لم تظهر المشروعات المهمة مثل محطة الكهرباء النووية التى وعد الرئيس نيكسون بها فى أثناء زيارته عام ١٩٧٤. وبعد أن جهزت مصر الأرضية السياسية للتعاون الاقتصادى مع رأس المال الغربى، اكتشفت مصر أن التحول الاقتصادى هو عملية طويلة الأمد، لم تأخذ مصر تعقيداتها فى الاعتبار" (ص ١٠٢).

٢ - "صارت تكلفة المساعدات الكبيرة، مشكلة سياسية عندما تبين أن العجز فى ميزان المدفوعات قد بلغ مليارين من الجنيهات المصرية، وقد انخفضت الأسعار العالمية، ولكن الإنتاج الزراعى انخفض هو الآخر لدرجة أن إيرادات الزراعة صارت أقل بكثير من تكلفة المنتجات الزراعية المستوردة، ولأول مرة تعانى الزراعة فى مصر من عجز كبير" (ص ١٠٩).

٣ - "مُنحت الموافقات لمشروعات المناطق الحرة، ففى ربيع ١٩٧٦، كان هناك حوالى ١٠٠ مشروع حصلت على الموافقة، وكان مجموع رءوس أموالها مبلغ ٨٥٤ مليونًا من الجنيهات المصرية (١٢٢٠ مليونًا من الدولارات)، ولكنها كانت مجرد مشروعات على الورق، حيث كان ثلثاها يخص شركات بترولية. وفى عام ١٩٧٥، لم يكن قد أنفق ٣,٨ مليونًا من الجنيهات المصرية، وكانت الشركات الوحيدة التى وصلت إلى مصر هى الشركات البترولية، والبنوك" (ص ١١٠).

٤ - وإحدى النقط الواضحة تمامًا فى الصعوبات، هى الانخفاض السريع فى الأوضاع التجارية. ففى ١٩٧٥، بلغ إجمالى الواردات ٢١٩٩ مليونًا من الدولارات، فى حين لم تحقق الصادرات إلا ٨٧٤ مليونًا، أى بعجز مقداره يقترب من ١٤٠٠ مليونٍ من الدولارات، وهذا العجز الخطير يثبت وجود خطأ جوهرى فى هيكل التجارة المصرية" (ص ١١٥).

وقد بلغ عدد المليارديرات فى مصر منذ تولى الرئيس السادات الحكم، ٥٠٠ فرد، فى حين لا يكسب أغلب المصريين أكثر من ١٢ جنيهًا فى الشهر (حوالى ١٧ دولارًا). وللتعبير عن التمايز الطبقى الخطير، الذى يهدد المجتمع المصرى، بالانقسام بين أقلية غنية وأغلبية فقيرة، يكفى أن نذكر نسب الاستهلاك: "يستهلك ٩,٨٪ من المواطنين ٤٤,٥٪ من مجموع الاستهلاك، بينما يستهلك ٩٠,٢٪ وهم الأغلبية الساحقة ٥٥,٥٪ من الاستهلاك، بل وداخل الفئة الأولى، فإن نسبة ٢,٣٪ فقط من المواطنين تستهلك وحدها ٢٤٪ من حجم الاستهلاك، وكفت أسر متوسطة عديدة عن تذوق اللحم، وشرب اللبن، وأكل البيض، وأخذت تتسع يومًا بعد يوم قائمة السلع الغذائية التى يتم

الاستغناء عنها، ولذلك لم نفاجأ حين أسفر تحقيق أخير عن أن من بين كل ١٠٠ تلميذ مريض يوجد ٩٩ منهم مرضى بالأنيميا وسوء التغذية" (مرسى، ١٩٨٤، ص ٢٦٩).

٣ - الانفتاح والنجاح الجماعي

انتشرت المبادرات الفردية فى إطار المجتمع المفترض أنه نيوليبرالى، ولكننا افتقدنا بالكامل تلك الفئة من كبار أصحاب المشروعات الخاصة، أو كبار رجال الصناعة، الذين بنوا مصر فى زمانهم بإقامة أول مجمعاتها للنسيج والصناعات الغذائية، ولم تظهر إلا منشئات صغيرة للتجارة، أو تربية الدواجن، حيث تقل المخاطرة، مع سرعة الأرباح، فى حين تجتاح المنتجات الأجنبية السوق المصرى. وفى غياب التخطيط، والمشروع الاجتماعى، أدت سياسة الانفتاح الاقتصادى إلى سباق حقيقى وراء الربح السريع، والذى لا يحتاج لأى استثمار منتج.

ومن ناحية أخرى، تحولت المناطق الحرة فى بورسعيد، والإسماعيلية، والسويس، والقاهرة، والإسكندرية، إلى مواقع للتهريب شبه الرسمى. وتحولت إلى نوافذ عرض للمنتجات الأجنبية، ومخازن تستخدم لجميع أنواع التهريب.

جاء فى نشرة البنك الأهلى المصرى فى يناير ١٩٧٨: "لم تحقق سياسة الانفتاح الاقتصادى الهدف منها"، فهذه السياسة "الضارة" تضر بالاقتصاد الوطني، "وكيف كانت ستنجح، فى حين تركد الاستثمارات الخاصة، والارتفاع الكبير فى الاستهلاك العام والخاص يخفض الادخار المتاح إلى مجرد جدول ماء صغير، وزيادة حجم كتلة النقود تزيد من التضخم، ومن التبعية للخارج فى الوقت نفسه؟"، وقد لجأت الدولة للمقرضين الأجانب، وانتظرت كل شىء من الخارج.

أما شروط النجاح الجماعى فى ظل الانفتاح فهى: التخطيط، والربط بين سياسة متشددة للادخار، والتصدير، والتصنيع، والإنتاج الزراعى، مع مساهمة رأس المال الأجنبى، وضمان أجور كافية، وغذاء سليم لأغلبية السكان، مع ضمان التوزيع العادل

لفوائد هذه السياسة لمصلحة هذه الأغلبية. يقول بيير ميريل: "كانت الدولة الناصرية تنظم كل شيء، بصفتها دولة الرعاية، أما الدولة النيولبرالية فلا تقرر أي شيء، فهي تترك شئون المستقبل للمبادرة الفردية، والمصلحة الخاصة. إنها لا تخطط ولا تنسق، بل تترك الأمور على أعنتها، معتمدة على التنظيم الطبيعي. إنها تحفز الأمور بغيابها، حيث لا تُصلح في الواقع لا الإدارة، ولا القطاع العام، ولم تعد الدولة تمثل "تحالف القوى الاجتماعية" على الرغم من استمرارها في الادعاء بذلك. وفي مقابل انهيار هذا التحالف، يأتي تحلل الدولة" (١٩٨٢، ص ١٤٦).

ثامناً: النظام والسيادة الوطنية

يتميز النظام الداخلي لأي مجتمع بقيام تنظيم سياسي واجتماعي، مع الوجود القوي أو الضعيف للقيم المشتركة.

- فيما يتعلق بالتنظيم:

أدى التوزيع غير العادل للموارد في ظل الإطار السياسي/الدستوري الذي حددناه آنفًا، وعلاقة ذلك بشروط المساعدات والقروض المفروضة من الخارج، إلى تفوق القطاع الخاص على القطاع العام، وتعزيز دور السوق، كما أدى لتفوق قطاع التجارة والخدمات على حساب القطاع المنتج، والتنمية الاقتصادية المستقلة. وفضلاً عن ذلك، أدى هذا التنظيم للنمو العشوائي لقوى الكومبرادور المحلي، وثيقة الارتباط بالاحتكارات الأجنبية، أي بالرأسمالية العالمية.

- فيما يتعلق بالأخلاق العامة:

في إطار العلاقات الاجتماعية، ضعفت المصلحة العامة، وصارت تخضع للالتقاء العابر للمصالح الشخصية. أما في إطار النظام "البيروقراطي/التجاري" العائلي الجديد، فقد صارت الدولة تهتم بالمصلحة الشخصية لا المصلحة العامة. كذلك، أدى إغراء الملكية الخاصة وسيادة قيمة الثروة على قيمة العمل المنتج والمصلحة الوطنية، إلى تحول الفساد إلى أسلوب عمل النظام، واتخذ ذلك الأشكال الآتية:

١ – احتكار السلطة لزيادة ثروة فئة "الرأسمالية البيروقراطية" التى تستخدم سلطتها لتدخل إلى عالم رجال الأعمال.

٢ – حماية الدولة لشركات القطاع الخاص التى تعمل فى مجالات الاستيراد والتصدير، والمقاولات والبنوك، دون غيرها.

٣ – إدارة الشركات العامة، وشئون الدولة طبقًا لعلاقات المحسوبية، واستخدام الممتلكات العامة لأغراض شخصية.

وسنضرب مثلين على استشراء الفساد فى المؤسسات الحكومية، وهما مشروعا بيع هضبة الأهرام، وهيئة التلفزيون والمسرح.

فى ٦ يوليو ١٩٧٧، كشفت الدكتورة نعمات أحمد فؤاد، فى مقال لها بصحيفة الأهرام، عن عملية نصب هائلة فى طريقها للتنفيذ، فقرب نهاية عام ١٩٧٥، جرى الاتفاق بين الهيئة المصرية للسياحة، وشركة أجنبية متعدية الجنسية، رأسمالها ٣,٤ مليار دولار، لتنفيذ مشروع يتكلف ٩٥٠ مليونًا من الدولارات، ويمنح الاتفاق للشركة المذكورة حق استغلال مساحة ٤ آلاف فدان فى هضبة الأهرام/ وكذلك مساحة ١١٠٠ فدان فى منطقة رأس الحكمة فى الساحل الشمالى لمصر. وطبقًا للاتفاق، يستمر هذا الحق لمدة ٩٩ عامًا، كما كان الحال فى حالة قناة السويس على عهد حكام مصر من الخديويين. وفوجئ المصريون بتنفيذ الشركة متعدية الجنسية لهذا المشروع الخطير دون عرضه على مجلس الشعب، ويقضى المشروع بمنع الجمهور من ارتياد هضبة الأهرام التى ستقسم إلى قطع من الأراضى لتوزيعها على الأفراد والشركات الأمريكية لبناء فيلات، وفنادق، وقرى سياحية، ومطارات خاصة، وحمامات سباحة. أى أن دور الشركة هو العمل وسيطًا يستأجر هذه المنطقة التاريخية لمدة ٩٩ عامًا لمصلحة عدد من المليارديرات الأمريكان. وقد تبين فيما بعد أن عددًا من كبار الموظفين قد تقاضوا عمولات فى هذه العملية، وقد عقدت نقابة المحامين ندوة بعد نشر هذا المقال، وانضمت الكاتبة فى القضية المرفوعة ضد الشركة متعدية الجنسية والحكومة.(*)

(*) نقلاً عن مقال لأمير إسكندر فى صحيفة "الثورة العراقية" بتاريخ ٧ مايو ١٩٧٨.

أما عملية بيع هيئة التلفزيون والمسرح للياردير سعودى، فقد كُشفت مصادفة عند الاحتفال بتوقيع عقد البيع العجيب هذا فى أحد كباريهات شارع الأهرام، وقد اجتمعت غرفة صناعة السينما المصرية لبحث هذه المبادرة الخطيرة، وأرسلت برقية احتجاج لرئاسة الجمهورية، وجرى تحقيق برلمانى فى مجلس الشعب حيث أيد وزير الثقافة مشروع البيع بقوة، واتهم الشيوعية الدولية بمحاولة تخريب استراتيجية الثقافة المصرية بالانفتاح على رءوس الأموال العربية والأجنبية. وقد رد الكاتب يوسف إدريس على الوزير قائلاً: "لقد بعتم الأهرام، وبعتم حى بولاق، ونرجوكم لا تبيعوا روح الشعب، نحن نريد المحافظة على الفكر والفنون المصرية ضد أية هيمنة أجنبية." ومع ذلك اكتفى الوزير بتأييد أعضاء حزبه وأصر على السير فى الاتفاق، وبعد ذلك نشرت صحيفة "الأهالى" التى يصدرها حزب التجمع الوطنى التقدمى مقالاً تحت العنوان: "نستحلفكم ألا تبيعوا مصر"، أثار الرأى العام بشدة، وكشف المقال أن ابن وزير الثقافة هو أحد الشركاء فى المشروع السعودى لشراء هيئة التلفزيون والمسرح بمبلغ ٢٥٠ ألفًا من الجنيهات المصرية، وكان ابن الوزير هذا قد انتهى لتوه من دراسته الجامعية. وكشفت هذه العملية عن أمرين، فمن جهة تبين أن العمولات والوساطة صارت شيئًا عاديًا فى الدوائر العليا للسلطة، ومن جهة أخرى، تبين أن الاحتكارات الأجنبية لا تكتفى بالتلاعب بالسياسة الداخلية عن طريق الاقتصاد، ولكنها تحاول فوق ذلك، أن تضع يدها على الإنتاج الثقافى لتضمن توجيهه، وتؤكد سيطرتها التامة على الدولة عن طريق السيطرة الأيديولوجية والثقافية.(**)

ولم ينجح مشروعا بيع هضبة الأهرام، ولا هيئة التلفزيون والمسرح، بفضل ضغط الرأى العام، ولكنهما قدما الأدلة الملموسة على فساد السلطات الكومبرادورية، المستعدة لبيع حضارة مصر وروحها، لمن يدفع العمولة دونما النظر للضرر الذى قد يصيب السيادة الوطنية، أو الميراث الثقافى، أو الروح المفكر لمصر.

(**) أمير إسكندر ، المصدر السابق .

وفضلاً عن ذلك، فقد أثارت جاذبية السلع المستوردة، حمى جديدة من الاستهلاك، والإحباطات أدت إلى سباق محموم من أجل المال بجميع الوسائل، مثل الجرى وراء خدمات الانفتاح، والتهريب، والسرقة، بل حتى الدعارة. والمحرك لهذه الأوضاع هو مواقف البرجوازية التجارية الجديدة، المتطلعة لحب الظهور، والاستهلاك، والسكرى بسلطتها وثروتها الجديدة.

"هز الانفتاح جميع القيم، فالأغنياء الجدد قلبوا النظام التقليدى للسلطة، وكذلك قيمة العمل، والهجرة خربت العائلة، والربح السريع والفساد خرب الأخلاق، والفردية ألغت التعاون الاجتماعى، والتعجل وراء كل شىء ضيع قيمة الوقت فى بلد عرف بالحياة الهادئة والسكينة" (ميريل، ١٩٨٢، ص ١٧٥).

وأدى غياب التعقل العام الذى يمكنه تهدئة الطموحات الفردية إلى ازدياد التوترات، فلم يبقَ إلا دافع واحد، ألا وهو الجرى وراء الربح، ووراء الوسائل التى تحقق الأهداف الفردية. ولم يعد هناك فرصة لتدخل النوازع الأخلاقية، فقد غمر الصراع بين المرجعيات والقيم المجال الاجتماعى بالكامل، مما هدد هياكل السلطة، وكذلك أسس النظام الداخلى، ومن مصادر الصراع، ما يلى:

- الصعوبات الاقتصادية وازدياد القهر.
- غياب آليات معارضة السلطة، أو التمثيل السياسى للمصالح الوطنية، مع ظهور المنافسة بين النخب التقليدية، والنخب الجديدة للبرجوازية التجارية، والتناقض بين هذه الأخيرة والبرجوازية الوطنية اليسارية.
- ضعف سيادة الدولة والهوية الوطنية.

وسنقدم هنا مضمون الصراع، والأشكال التى اتخذها، عن طريق تحليل الممارسات السياسية، والاجتماعية.

١ - القمع والثورة المبررة ضده

أدى تنفيذ نظام السادات لانفتاح اقتصادى غير معزز ببرنامج للتنمية الاقتصادية والاجتماعية، وخاضع للشروط المسبقة للشركات متعدية الجنسية، والمؤسسات المالية الدولية، إلى خفض نصيب الطبقات الشعبية من الدخل القومى، وبالتالى استخدم النظام أساليب القمع لمنع تزايد المطالبات الشعبية.

ولإصلاح الأوضاع الاقتصادية التى تمر بأزمة، أعلن رئيس الوزراء ممدوح سالم، فى صحيفة الأهرام، فى أول يناير ١٩٧٧، أن "خطة الحكومة عام ١٩٧٧، التى تمثل جزءًا من الخطة الخمسية (...) تتضمن إصلاح بعض أوجه الهيكل الاقتصادى، وهى تخفيف الأعباء على السكان، وتجاوز بعض المصاعب الاقتصادية، وتحقيق العدالة الاجتماعية." كذلك هدفت الخطة لزيادة الصادرات والإنتاج، والتحكم فى النفقات الحكومية، وزيادة الإنتاج الزراعى، وضمان توافر اللحوم والخضر فى الأسواق، وأخيراً تثبيت الأسعار.

ولكن التقارير التى قدمها إلى مجلس الشعب، الدكتور عبد المنعم القيسونى، نائب رئيس الوزراء للشئون الاقتصادية والمالية، ورئيس "المجموعة الاقتصادية"، ووزيرا الخطة والمالية، بشأن خطة عام ١٩٧٧، لم تركز إلا على نقطة واحدة، وهى "رفع الأسعار عن طريق إلغاء دعم الدولة للسلع الضرورية، وأولها رغيف الخبز، وإلغاء تسعير الخضر والمنسوجات الشعبية، وحتى السكر والشاى والدخان والكيروسين." أو بعبارة أخرى، رفع أسعار السلع الضرورية، التى لا يستغنى عنها المواطن العادى.

وبعد إعلان هذا الإجراء، قام الطلبة والعمال بمسيرة سلمية مطالبين باستقالة الحكومة، وبعد هذه المسيرة بعدة ساعات، بدأت الجماهير الشعبية فجأة بأعمال العنف، فأمر النظام قوات الأمن المركزى، بإطلاق النار على المتظاهرين.

وتكمن خاصية انتفاضة يناير ١٩٧٧، فى أنها اندلعت فى وقت واحد فى جميع أنحاء البلاد، تحت الشعارات نفسها. يقول أحمد المصرى: "فى المدن وفى الريف، هاجم المتظاهرون رموز السلطة، والخلل الاقتصادى، ففى الريف، استولى المتظاهرون على مراكز السلطة، وعطلوا الاتصالات كما حدث فى ثورة ١٩١٩. وفى المدن، حاصر المتظاهرون أقسام الشرطة، وهاجموا الملاهى الليلية، والفنادق الكبرى، والمساكن الثانوية لكبار مسئولى الدولة، وأية رموز للظلم الاجتماعى، واستولوا على السلع المخزنة فى المجمعات الاستهلاكية التى حرمهم منها البيروقراطيون والوسطاء. ومع ذلك، لم يتعرض أى مصنع أو آلة إنتاج للتلف، كما لم يتعرض أى تاجر للضرر."(*) وهكذا كانت انتفاضة الشعب مبررة فى مواجهة الجوع، وارتفاع الأسعار، وغياب الديمقراطية، وفى مواجهة الرصاص والموت.

"لقد جعلوا من مصر الهند الثانية" تحت هذا العنوان ذى المغزى، وصفت مجلة النوفيل أوبسرفاتير الفرنسية الوضع المتفجر فى مصر، قائلة: "لم يتوقع البنك الدولى وصندوق النقد الدولى، هذه الموجة من الغضب التى قلقلت الأوضاع فى مصر، عندما أوصيا الحكومة المصرية برفع الدعم عن السلع الضرورية (السكر، والأرز، والشاى، والكيروسين إلخ.) لحياة الناس. وخلال خمس سنوات ارتفعت الأسعار بنسبة ١٢٠٪، فى حين بقيت الأجور ثابتة، فالحد الأدنى للأجر ثابت عند ١٢ جنيهًا فى الشهر، وخريج الجامعة يتقاضى ٢٠ جنيهًا شهريًا. وأى مراقب يمكنه ملاحظة أن البؤس يزداد بسرعة، ومع ذلك، وطبقًا لرأى الخبراء الدوليين، كان على الجماهير العادية أن تتحمل عبء إصلاح اقتصاد البلاد، لقد انتقلت مصر من اقتصاد مخطط إلى الانفتاح الكامل. فقد أزيلت الحواجز الجمركية، وقُدمت لرأس المال الخاص مزايا لا حدود لها، وأدت هذه التوجهات الجديدة إلى نمو طبقة طفيلية تكتسب من استيراد السلع الترفية، والسوق السوداء."

(*) أحمد المصرى، فى مجلة "الكاتب الفلسطينى"، أبريل ١٩٧٨ (مترجم عن الفرنسية – المترجم).

وكتبت صحيفة "الموند" قائلة: "يعتقد المتظاهرون أن الحكومة قد تخلت عن الوعود التي قدمها الرئيس في شهر نوفمبر، برفعها لأسعار بعض السلع الضرورية (...) وتزداد الفجوة بين الأغنياء والفقراء، حيث تستفيد الأقلية، في حين تعاني الأغلبية الساحقة من الحاجة ومن البؤس."

ومن جهة أخرى، يؤكد فريتز ستيرن أستاذ التاريخ في جامعة كولومبيا، في مجلة "فورسنج أفيرز" الأمريكية، قائلاً: "عندما زرت القاهرة بعد بضعة أشهر من انتفاضة الجياع في يناير ١٩٧٧ في رد فعل لرفع الحكومة لأسعار السلع الضرورية، شعرت بأن الشرطة عاجزة، مما دفع الحكومة للاستعانة بالجيش، إن استمرار العنف، والإلغاء الفوري للقرارات الاقتصادية التي سببته، دل على ضعف الحكومة، وهذا أصاب الرئيس السادات بصدمة."(*)

وهذه الانتفاضة الشعبية المبررة حدثت بسبب الحاجة، وغياب الاحتياجات الضرورية، والتي تعود لتصرفات الحكام، والأجهزة القمعية كالشرطة والأمن المركزي، وعبر إهمال الديمقراطية، واستخدام الجيش لقمع المتظاهرين، عن قرب سقوط النظام. فقد اختلت أسس النظام، مما عبر عن عجزه عن قيادة البلاد، وعجزه عن إعادة الدفة للوضع السليم، لقد سحب الشعب "الشرعية" التي منحها للنظام بعد حرب أكتوبر، بانتفاضة يناير ١٩٧٧، وقد اضطر، بناءً على ذلك، للبحث عن بديل.

٢ - التعددية الحزبية وشكل النظام الجديد

ولمواجهة معارضة الشعب، اضطر الرئيس السادات لتحقيق أحد المطالب الشعبية المتكررة على الأقل، وهو حرية التعبير عن مصالحه، والتمثيل السياسي المدافع عنها. وكان النظام في السابق، قد احتفظ بأسلوب التنظيم السياسي الوحيد، وهو

(*) نشرت هذه المقتطفات من الصحف الأجنبية في صحيفة الأهالي بتاريخ ٨ مارس ١٩٧٨.

الاتحاد الاشتراكى، الذى يخدم أهداف الهيكل الرأسمالى الجديد فى مصر. فهذا الهيكل الجديد يعادى الشكل اللبرالى للديمقراطية الذى قد ينتج تنظيمات سياسية وطنية تعارض الأنشطة الطفيلية، والممارسات غير القانونية لهذه الرأسمالية غير الرشيدة، وهذه المعارضة قد تضع حداً للتبعية لرأس المال العالمى الذى يحد من السيادة الوطنية، فبعد انتفاضة يناير سمح الرئيس السادات بقيام الأحزاب السياسية.

لقد أبرزنا من قبل التعبير الموضوعى فى السينما، عند الإشارة إلى نظام تمثيلى وفقًا لنموذج يناسب نظامًا اقتصاديًّا وسياسيًّا معينًا، أى "النظام الجديد" الذى يزخر بالصراعات حول الشرعية، والمنافسات حول السيطرة بين النخب الاقتصادية، والتناقض بين النموذج اللبرالى الجديد والنموذج السياسى التقليدى ذى النزعة الوطنية. وفى الشكل رقم ٣، حاولنا بقدر المستطاع، رسم الشكل الكلى لهذا "النظام الجديد" كما تعبر عنه الأفلام. والآن سنحاول، عن طريق دراسة كيفية تشكيل الأحزاب السياسية، الوصول إلى تحليل أدق للهياكل المتنافسة داخل هذا النظام الجديد، وذلك بدراسة مكونات هذه الأحزاب، وأساليب عملها، وأخيراً، الاختلافات فيما بينها.

١ - الحزب الوطنى الديمقراطى

الحزب الوطنى الديمقراطى هو حزب الحكومة، ورئاسة الجمهورية، ففى أكتوبر ١٩٧٩، فى نهاية مؤتمره، انتُخب رئيس الدولة رئيسًا له بالإجماع، كما انتُخب نائب الرئيس، حسنى مبارك، ورئيس مجلس الشعب صوفى أبو طالب، رئيسين للمؤتمر الدائم، ونبوى إسماعيل وزير الداخلية، ومنصور حسن وزير الإعلام، أمينين مساعدين للحزب. وهكذا اختيرت قيادة ثلاثية للحزب، تضم الحكومة والحزب ومجلس الشعب.

واعترضت التكوينات السياسية الأخرى على هذه الرئاسة المزدوجة للدولة والحزب الوطنى الديمقراطى، التى تعيد نظام حزب الدولة فى ظل التعددية الحزبية المحدودة. فالحزب الوطنى الديمقراطى لا يمكن أن تكون له حركته الخاصة، حيث لا يمثل، سوى البيروقراطية الحاكمة، فى واقع الأمر.

يقول محمد حسنين هيكل في مقال نُشر بصحيفة الأهالى (العدد ١١، فى ١٢ أبريل ١٩٧٨): "لا أستطيع شخصيًا تحديد هوية الوضع الحالى، فأنا لا أستطيع أن أعرف من الذى يمثله الحزب الحاكم، أو ما هو انتماؤه الاجتماعى، وما هى ارتباطاته. وهو فى الواقع، لا يمثل سوى مصالح فئة محدودة نشأت بعد الانفتاح، ولا يمكننى بأى شكل، اعتبار هذه الفئة طبقة متميزة، فهى تضم مجموعات أو فئات لا ارتباط لها بالإنتاج. وهى فئات لا تهتم إلا بمصالحها وتمثل مجرد قوة استهلاكية، والكثير من أفراد هذه الفئات يجمعون الثروات فى مصر، ثم ينقلونها إلى الخارج." ولا نستطيع أن نعبر بأحسن من هيكل عن تحديد الفئة السائدة من الكومبرادور المحلى فى السلطة، التى لا تمثل سوى مصالحها الخاصة، ومصالح الاحتكارات الأجنبية.

٢ – الوفد الجديد

استطاع الوفد الجديد – وهو المنافس المباشر لحزب السلطة، الحزب الوطنى الديمقراطى – أن يجمع ٢٤ توقيعًا من أعضاء مجلس الشعب، وهو ما يتطلبه قانون الأحزاب، ليتقدم بطلب تأسيسه فى ٥ يناير ١٩٧٨ .

بعد حرب أكتوبر، ومع القرارات الاقتصادية والاستراتيجية، حوصر اليمين المسك بالسلطة، من قبل اليمين الدينى ذى الأيديولوجية الأكثر ثباتًا، واليمين اللبرالى الذى تمثله بقايا حزب الوفد القديم.

وهكذا جرى الترحيب بعودة الوفد الجديد للمسرح السياسى، وقد دفعت أحداث يناير ١٩٧٧ – اليمين اللبرالى الحقيقى للتقدم – مرشحًا للحلول محل نظام السادات، خاصة أن شعبية الوفد دلت على أنه أكثر قربًا من هياكل النظام الجديد.

والتف أعضاء الوفد الجديد حول فؤاد سراج الدين، الشخصية البارزة التى تنتمى لفئة كبار الملاك الإقطاعيين التى سادت على الحركة السياسية المصرية لعدة أجيال قبل الثورة. ولم يكن يستطيع احتلال مكانة مرموقة فى الحقبة الناصرية حيث ساد منطق تنويب الفوارق بين الطبقات الاجتماعية، ولكن فى ظل اتباع مصر لمبادئ الليبرالية الاقتصادية، والسوق المفتوح، التى تعيد مجتمع الطبقات ذات المصالح المتعارضة، تتغير الظروف (هيكل، ١٩٨٧، ص ٤٢٣-٤٢٧).(*)

وقد دفع غضب الطبقة الوسطى لرؤية فئات منها تتحول إلى رأسمالية طفيلية وتتخلى عن الإنتاج، وكذلك رفض فئات كثيرة من البرجوازية "للاحتكار العائلى للسلطة"، دفع أعداداً كبيرة من الأفراد إلى الانضمام للوفد الجديد تعبيراً عن رفضهم لحزب السلطة. وطالب حزب الوفد الجديد بالعودة للديمقراطية فى الشكل الذى كان سائداً فى عهد الملكية، فكانت النقطة الأولى فى برنامجه هى تحويل النظام الرئاسى إلى نظام برلمانى، بتحديد سلطات رئيس الجمهورية، وإلغاء إجراءات الطوارئ؛ كذلك ركز البرنامج على تأكيد القوانين الليبرالية، والتوسع فى الاستثمارات الرأسمالية، ودعم القطاع الخاص، ومزيد من الانفتاح على الغرب. وهكذا عبر الوفد الجديد عن يمين أصيل وليس مجرد فكرة عابرة، حزب لم تخلقه السلطة، وإنما يعبر عن مصالح قوة اجتماعية حقيقية موجودة بجذورها داخل المجتمع. لقد مثل فئات مختلفة من المنتجين ذات مصالح واضحة، تعارض هيكل السلطة، وهكذا انضم لهذا الحزب مليونان من الأعضاء، أى اكثر من أعضاء الحزب الوطنى الديمقراطى، وعددهم ٥٠٠ ألف.

وهذا يفسر ما عبرنا عنه "بعودة النظام القديم". لقد فهم اليمين الليبرالى التقليدى أن تصفية ثورة يوليو ١٩٥٢، فى ظل سياسة الانفتاح، يعنى عودة النظام القديم، ولكن دون عودة الملكية. لقد عاد إلى رموزه القديمة مستفيداً من شعبية الوفد القديمة،

(*) مترجم عن الفرنسية . (المترجم)

بصفته المعبر تاريخيًّا عن اللبرالية والوحدة الوطنية. لقد عبرت فئات اجتماعية كبيرة عن شعور الرفض، والاحتجاج، وخيبة الأمل، في ظروف الأزمة والغليان الاجتماعي، بالانضمام للوفد الذى عبر عن ترشيح اليمين اللبرالي التقليدى نفسه ليحل محل النظام القائم في مركز السلطة. ومن هذه الناحية، عبرت نتيجة الانتخابات بشكل صريح عن القبول الضمني في عالم الريف للسلطات التقليدية، بل حتى عن "بقاء النظام القديم". والوفد الجديد يعمل، بتحديث برنامجه لمصلحة الانفتاح، على إعادة الحرس القديم ذى الأصل الأرستقراطى، ممثلاً في فؤاد سراج الدين، بعد ربع قرن على فجر ٢٣ يوليو ١٩٥٢. وكما وضحنا من قبل، يشير فيلم "أفواه وأرانب" (١٩٧٧)، إلى هذه الاستراتيجية المعقدة التى يتبعها الإقطاعيون الجدد، فشخصية الإقطاعى الجديد تدعم خيبة أمل الفلاحين، حتى يتمكن من استعادة دوره التقليدى في القيادة السياسية والاجتماعية، باستحداث رهانات جديدة، وهكذا ساهم هذا الفيلم في تشيُّؤ "واقع" سياسى جديد.

٣ - حزب التجمع الوطني التقدمى الوحدوى

تكونت نواة جبهة وطنية تضم بعض الديمقراطيين المستقلين، والناصريين، ورجال الدين المستنيرين، والماركسيين حول حزب التجمع الوطنى التقدمى الوحدوى، وقد أدى رفع الأسعار، وتشوهات الانفتاح، إلى تنشيط الخطاب الناصرى، وأعطى المصداقية لانتقادات الحزب، وقد اكتسب الحزب انتماء الكثير من العاملين بشركات القطاع العام، واكتسب الكثير من المواقع في انتخابات النقابات في عام ١٩٧٧.

وكان برنامج الحزب يتضمن الانفتاح الاقتصادى المحدود والموجَّه، على أساس التخطيط، والاستثمارات المنتجة الموجهة بالدرجة الأولى نحو القطاع العام. وكان يطالب بالحرية السياسية الكاملة، ولكنه يطمح لإقامة المجتمع الاشتراكى المبنى على أساس "تحالف قوى الشعب العامل كما في العهد الناصرى".

وهكذا وجد حزب السلطة، الوطنى الديمقراطى، نفسه محاصراً بين حزب التجمع اليسارى، الذى يمثل الفئات الشعبية، والفئات المتوسطة من المثقفين من جهة، وبين حزب الوفد الجديد الذى يمثل اليمين المصرى اللبرالى، من الجهة الأخرى. وبدلاً من الدخول فى حوار مع المعارضة، أو التخفيف من حدة الانفتاح الاقتصادى، زاد الرئيس من سرعة الانفتاح، وانزلقت الحكومة فى اتجاه الأسلوب السلطوى لإدارة الحياة السياسية، فانفض من حولها بقية اللبراليين الذين رفضوا الانفتاح الاقتصادى دون الحرية السياسية المناظرة له.

وفضلاً عن ذلك، فرض أسلوب احتكار السلطة السياسية – أى حصر سلطة اتخاذ القرار فى يد الفئة الحاكمة – نفسه على السوق السياسى، وعرفت مصر الانفصال الفعلى بين جموع الشعب، والطبقة السياسية. فمن جهة الحزب الوطنى الديمقراطى الذى يفتقر إلى كيان حقيقى، والقائم على تمجيد السلطة والدفاع عن قراراتها، ومن جهة ثانية، وبصفة عامة، رجال سياسة الصالونات الباحثين عن الوجاهة والشهرة. وهكذا لعبت ممارسات المحسوبية والتبعية – بعد تجميل واجهتها بالتعددية الحزبية – الدور الرئيسى فى إعادة إنتاج النظام السياسى. ويستثنى من هؤلاء جماعتان تمارسان العمل السياسى ، بشكله الحديث وهما حزب التجمع الوطنى التقدمى الوحدوى، وحزب الوفد الجديد، ولذلك عمد الرئيس السادات، ليخفى حقيقة الصراع، بل ليخفى وجود نماذج سياسية مخالفة، إلى إرغام حزب الوفد الجديد على حل نفسه، وإرغام حزب التجمع على التزام الصمت، مكتفيًا بإضعاف بقية الجماعات.

وزاد رئيس الدولة من شدة القمع بأن فرض عن طريق استفتاء فى ٢١ مايو ١٩٧٨، إجراءات استثنائية "لحماية الجبهة الداخلية، والسلم الاجتماعى"، وذلك بمقتضى السلطات الاستثنائية الممنوحة له من الدستور (المادة ٧٤)، وأخذت هذه الإجراءات شكل القانون رقم ٣٣ لعام ١٩٧٨، الذى يقيد نظام الأحزاب. وبدأت السلطة تمارس إجراءات الضغط على حزب التجمع اليسارى، وذلك بنقل الموظفين والعمال

من أعضائه إلى أماكن نائية، أو القبض على البعض منهم دون إذن من النيابة العامة، أو بتهديد البعض بالفصل من وظائفهم الجامعية. وكذلك قضى القانون المشار إليه، بأن "كل من أفسد الحياة السياسية قبل عام ١٩٥٢" (سواء بالاشتراك فى الوزارة أو عضوية الأحزاب السياسية)، يحرم من الاشتراك فى عضوية الأحزاب، أو ممارسة العمل السياسى. وهكذا، نشر المدعى العام الاشتراكى فى ١٣ يونيو ١٩٧٨، قائمة تضم مائتى شخصية من "المفسدين" حرمهم البرلمان من الاشتراك فى الحياة السياسية، أو الوظائف العامة، أو العمل بالصحافة، وكانت هذه العملية، التى ادعى الرئيس أن هدفها كان "ضمان الديمقراطية السليمة"، فى الواقع موجهة ضد حزب الوفد، وهو المنافس الأخطر، الذى قد تجتذب ليراليته وشعبيته، الشريك الأمريكى. وصرح الرئيس قائلاً: "لقد رفضنا دولة الباشوات، ومجتمع الأحزاب الفاسدة، ولن نعود إليها"، وشبه فؤاد سراج الدين "بنبلاء البوربون الذين عادوا إلى فرنسا فى عام ١٨١٥، بعد الثورة الفرنسية كما لو أن تغيراً ما لم يحدث."

ورداً على هذه الإجراءات غير الديمقراطية، قرر حزب الوفد الجديد حل نفسه، وبالمثل قرر حزب التجمع تجميد نشاطه، حتى يتحمل النظام المسئولية عن غياب الديمقراطية. وفى ٢٣ مايو ١٩٨٠، هاجم الرئيس "الرجعيين"، و"الإقطاعيين"، متهماً الوفد الجديد والشيوعيين، "بنشر صراع الطبقات" حتى يستولوا على السلطة، واصفًا الوفد الجديد بأنه حزب السب والقذف والتآمر. ومن سخرية التاريخ، أنه بعد خمسة وعشرين عامًا من الثورة، يرتعب رئيس الدولة والحزب الحاكم لهذه الدرجة، من شعبية تجمع سياسى ينتمى لعهد الملكية السابق. (ميريل، ١٩٨٢، ص ٢٠٦-٢٠٧).

وفضلاً عن ذلك، قام الرئيس السادات بحل مجلس الشعب الذى كونه خصيصًا لإقرار إجراءاته، عندما ثار بداخله الجدل فى أكتوبر ١٩٧٨، لمطالبة الحكومة بعدم قبول الشروط الإسرائيلية الواردة فى اتفاقيات كامب ديفيد إلا بشروط ثلاثة:

١ – الجلاء عن سيناء بالكامل،

٢ – تقصير مدة الجلاء،

٣ – خضوع جميع مطارات سيناء للسيادة المصرية.

كذلك انتقد البرلمان إغفال حق الشعب الفلسطيني في دولته المستقلة، وغياب التنسيق المسبق مع دول المواجهة العربية. ورداً على هذه المعارضة، حُل البرلمان، وعُدل الدستور، وجرت انتخابات جديدة، تضمن قيام مجلس شعب لا يضم إلا أعضاء من حزب الرئيس.

وفضلاً عن ذلك، أحس النظام بأنه يفتقد جميع أسس السلطة، فصار من الضروري له أن يفرض سيطرته على شئون الثقافة والتعليم، وهكذا جرى تفكيك وزارة الثقافة، وإلغاء مجانية التعليم العالي، في إطار تعديل وزاري جرى في أول أكتوبر ١٩٧٨، بعد توقيع اتفاقيات كامب ديفيد . وهكذا صارت الثقافة والتعليم العالي، حكراً على النخبة المحدودة، بل جرى أيضاً تعديل برامج التعليم، ومنحت امتيازات للمعاهد الثقافية، والجامعات الأجنبية، فنشطت في هذا الإطار، الجامعة الأمريكية وبرنامج فرانكلين في القاهرة، وكذلك خضع إنتاج التلفزيون والسينما، لبرامج الدعاية بعيدة المدى لمنع أية معارضة.

وفضلاً عن ذلك، أزاح نظام السادات من نظام الإعلام، الكثير من الصحفيين والكتاب والنقاد، المعارضين لسياسته الخارجية، مثل السادة حسنين هيكل، ومحمد سيد أحمد، وأحمد فؤاد نجم، وصلاح عيسى.

٣ – سيادة الدولة والهوية الوطنية

أدى غياب التأييد، والمعايير المشتركة، وصدمة الكثير من المعتقدات العامة، إلى ظهور مقاومة لسلطة القمع، ولتحلل المؤسسات والمعتقدات، وصار من الضروري العودة إلى المعايير الأخلاقية، ومن يتميزون بالسمعة الطيبة.

(أ) الحركة الإسلامية

فى هذا الإطار، توصف الحركة الإسلامية حسب قول ميريل: "بأنها حركة ثقافية تعمل على ملء الفراغ السياسى، وانعدام وجود بديل لحكم الرجل الواحد" (١٩٨٢، ص ١٧٦). وتزلزل مصاعب النقل العام، والسكن، وكذلك التضخم وأشكال التضامن القديمة، وتدفع للأمام مفاهيم الربح، والفردية الأنانية.

وهكذا ففى مواجهة الخواء الثقافى والسياسى، وأمام خيبة الأمل فى النماذج المرتجاة، وأمام مصاعب الحياة المادية وارتباكاتها، يجد الكثير من المصريين فى الدين هويتهم المفقودة. فلم يعد هناك يقين أو قيم، وإنما فى الدين العزاء والسلوى، فهو معروف ومفهوم، وهو بسيط وراسخ، وهو الملاذ والأمل، وعندما يهاجم الواقع الحالى النفس ويثير قلقها، وعندما يفرض الآخر ويتحكم، يعنى الإسلام، فى وادى النيل، "العودة لمعالم الذات القديمة بغية المحافظة على نقائها، رغم التحولات."(*)

وفضلاً عن ذلك، فقد سحب الشعب شرعية النظام منذ هبَّة يناير ١٩٧٧، وقد تدهورت الأوضاع الاقتصادية، والسياسية، والاجتماعية، بشكل دفع إلى تقبل الفكرة القائلة بأن "لا أمل فى السياسة حيث لا توجد معارضة حقيقية ... والكارثة فى الطريق، بل هى واقفة بالباب، وإذا ما استمرت الحال على ما هى عليه، فلن يكون البديل لثورة الشارع إلا الجيش."

(ب) الجيش

لقد تكاثرت المشاكل، من التضخم، لارتفاع الأسعار، والحاجة، وتفاقم الصراعات الداخلية، وغياب الوسائل الفعالة للتنمية، والديون. وظهرت حقيقة الأهداف

(*) جاك بيرك ، صحيفة الموند ، ١١ يونيو ١٩٦٧.

الدبلوماسية والاقتصادية لسياسات الولايات المتحدة، وهى ضمان استراتيجية الأمن الأمريكي.

لقد عقد الرئيس السادات صفقة مع واشنطن، وهى "السلام فى مقابل المساعدات"، وانتظر أن تثبت الأحداث صحة توقعاته. ويقدر أن مجموع المساعدات والقروض الأجنبية التى تلقتها مصر فيما بين عامى ١٩٧٣ و١٩٧٩، بلغت ١٨ مليارًا من الدولارات، كان اثنان منها من الاتحاد السوفييتى وبلدان شرق أوروبا، وبلغت المساعدات العربية للأغراض المدنية وحدها ٧ مليارات، وساهمت أوروبا بمبلغ ١.٧ مليارًا، وإيران بمبلغ ٨٥٠ مليونًا من الدولارات، وكانت الولايات المتحدة المساهم الأكبر، فقد منحت مصر ٤ مليارات من الدولارات، منها مليار واحد على شكل مساعدات، و٣ مليارات قروضًا. وكما كتبت الصحفية الفرنسية مارى كريستين أولا: "تعيش مصر حالة نقل الدم، فالسادات الذى انتظر من سياسة الانفتاح على الغرب، أن يجد الحلول لمشاكله الاقتصادية، والعسكرية، والسياسية، وجد نفسه فى حالة من التبعية المتزايدة للولايات المتحدة، دون تحقيق النتائج المنتظرة رغم ذلك".(*)

وكلما تدهور الاقتصاد، قدم الرئيس السادات تنازلات للولايات المتحدة، والاقتصاد هو مجال وسلاح فى الوقت نفسه. وإذا كان تسييس العلاقات الاقتصادية لا يعنى بالضرورة أن تسودها علاقات القوة العسكرية، فإن هذا لا يمنع من استخدام السلاح الاقتصادى فى كثير من الأحيان، مثل العقوبات والمكافآت إلخ، (كنور، ١٩٧٥). وحتى لا يتعرض للانهيار، لم يبقَ من بديل أمام نظام السادات سوى الخضوع لاستراتيجية الأمن الأمريكى.

وقد وصل لوزير الدفاع، الفريق عبد الغنى الجمسى، بعد توقيع اتفاقيات كامب ديفيد، تقرير سرى يفيد بتوزيع منشورات سرية بين أفراد القوات المسلحة، والمدنيين، بتوقيع "الضباط الأحرار"، تشير إلى أنه منذ نهاية عام ١٩٧٧، يصل المئات من الفنيين

(*) أولا (مارى كريستين) ، الموند دبلوماتيك ، يناير ١٩٧٦.

العسكريين الأمريكيين، فى ملابس مدنية، فى مجموعات صغيرة، دون إخطار مسبق لقادة الوحدات العسكرية المصرية، ولم تكن مهمة هؤلاء العسكريين الأمريكيين التدريب العسكرى للجيش، وإنما وضع خطط جديدة للدور الجديد المنوط بالجيش المصرى. وهم يتحدثون عن استراتيجية جديدة للجيش المصرى لا فيما يتعلق بمباشرة الحرب، وإنما بدور جديد للجيش المصرى على المستوى العربى بل والأفريقى، وأفاد التقرير بقرب حدوث أحداث جسام فى داخل القوات المسلحة المصرية. وقد علم السادات بهذا التقرير بعد عودته من كامب ديفيد، واستدعى الفريق الجمسى ليسأله عن احتمال حدوث انقلاب عسكرى، فأجابه الجمسى: "يا سيادة الرئيس، ليس هناك انقلاب من جانب الجيش، وإنما انقلاب ضد الجيش، إن التغيير المفاجئ للاستراتيجية العسكرية المصرية، يمكن أن يثير القلق فى صفوف القوات المسلحة."

وقد أعفى الجمسى من مسئولياته لرفضه الموافقة على سياسة السادات بشأن تغيير المؤسسة العسكرية المصرية التى باشر بها بعد توقيع اتفاقيات كامب ديفيد. فقد هدفت الخطط لتغيير الهوية الوطنية للجيش المصرى، وهى الهوية التى لم تحد عن الاستراتيجية الوطنية منذ أيام محمد على وحتى جمال عبد الناصر. وحتى الاحتلال البريطانى لم يمنع الجيش المصرى من الحرب من أجل فلسطين، ومن القيام بثورة عام ١٩٥٢. وكان الهدف من قلب الهوية الوطنية للمؤسسة العسكرية، وتحويلها لما يشبه دور جيوش الأنظمة الفاشية لأمريكا اللاتينية، هو ربطها بحلف شمال الأطلنطى العسكرى، وتبعيتها له" (شكرى، ١٩٧٩، ص ٤٧٨).

وفضلاً عن ذلك، فطبقًا لتصريح خالد محيى الدين رئيس حزب التجمع الوطنى التقدمى الوحدوى أمام مجلس الشعب، فإن اتفاقيات كامب ديفيد جعلت لمصر، ولأول مرة فى التاريخ، نوعين من الحدود، فعلى بعد ٥٠ كيلومترًا إلى الشرق من قناة السويس، لا تمارس مصر أية سيادة عسكرية على سيناء، وحتى فى داخل هذه المسافة لا يسمح إلا ببقاء وحدة عسكرية واحدة، وأما بقية المساحة الجغرافية لسيناء، فتحتلها قوات الأمم المتحدة، وأجهزة الإنذار المبكر الأمريكية. وفضلاً عن ذلك، تتضمن

الاتفاقيات شبه تعهد من مصر بألا تدخل الحرب ضد إسرائيل فى حال قيام صراع بين هذه الدولة وأية دولة عربية، وهذا التحييد لمصر قد ساعد على غزو إسرائيل للبنان، وعلى تجاهل احتلال إسرائيل للأراضى الفلسطينية. وكما يعترف ميرون بنفنيستى المؤرخ الإسرائيلى، ومؤلف عدة كتب حول صراع الشرق الأوسط، وعمدة القدس المساعد فى الفترة بين عامى ١٩٧٤ و١٩٧٨: "لم يسمح غزو إسرائيل للبنان، الذى بدأ بعد ٤٠ يومًا من الانسحاب النهائى من سيناء، للسلام بأية فرصة (...) لقد وُقعت اتفاقيات كامب ديفيد لأنها لم تكن تتعارض مع الإطار الأيديولوجى الخاص بمناحم بيجين. لقد كان هذا الأخير يتمسك بفكرة "أرض إسرائيل" (إيريتز إزرايل)، وكان على استعداد للتخلى عن كل سيناء مقابل الاعتراف بالحدود الدولية لأرض إسرائيل" (١٩٨٧، ص ٨٦). وطبقًا لرؤية الليكود، فهذا يعنى "ضم الأراضى المحتلة "لأرض إسرائيل"، مع استقلال ذاتى مقدمة لضمها قانونًا لإسرائيل، فإسرائيل ستمنح سكان المناطق جميع السلطات فيما عدا تلك المرتبطة بسيادة الدولة" (جان بيير لانجلييه، المصدر السابق، ص ١٠٧). ويقول إبراهيم الدقاق من السكان الفلسطينيين للأراضى المحتلة: "أدى بحث الولايات المتحدة عن أسلوب للتعايش بين إسرائيل والبلدان العربية مع إنكار حقوق الفلسطينيين، إلى استمرار احتلال إسرائيل للضفة الغربية وقطاع غزة، وإلى توقيع اتفاقيات كامب ديفيد. والأمران (استمرار الاحتلال واتفاقيات كامب ديفيد)، فى تعارض بيِّن مع نص وروح قرارات الأمم المتحدة، والنقط الأربع عشرة لرئيس الولايات المتحدة ويلسون، ومع الحقوق الأساسية للفلسطينيين" (المصدر السابق، ص ١٥٦).

وهكذا كان هدف الاستراتيجية الأمريكية، واتفاقيات كامب ديفيد، هو صرف مصر عن توجهها العربى، وانتزاعها من الإطار الذى تكونت بداخله، متناسية أن طبيعتها الخاصة ترتبط بمحيطها العربى. وفى الواقع، فإن الارتباط العربى لمصر ليس نظرية ميتافيزيقية، وإنما حركة تاريخية تتضمن الأمن الاستراتيجى، والتنمية،

والثقافة، وواقع أن مصر تقود العالم العربى ليس تنازلاً لها من جانب العرب، وإنما هو تحرك يحدده وزنها الاجتماعى والثقافى.

وفى هذا السياق، بدأ الجيش يستمع لخطاب المعارضة الدينية. يقول ميريل: "إذا لم تكن الحركة الإسلامية قد بلغت من القوة ما يسمح لها بالقيام بانقلاب، فإنها استطاعت أن تكتسب من التعاطف، وكسب الشركاء فى صفوف الجيش، ما سمح لها بالقيام بعملية ضد النظام ورئيسه بمعاونة الجيش (...) فمن المستبعد أن ينجح الملازم خالد الإسلامبولى وحده فى تدبير ذلك الاغتيال، بل كان محتاجًا ولا شك، لمعاونة ضابط ذى رتبة عالية تسمح له بمعرفة كل نظام العرض العسكرى. وبهذا الفهم، فإنه حتى وإن كان هؤلاء القائمون بالاغتيال من المتطرفين الدينيين، فإن جريمتهم كانت عملية عسكرية لها من التأييد فى داخل الجيش، وفقًا لجميع التوقعات، أكثر بكثير مما اعترفت به السلطات فيما بعد" (١٩٨٢، ص ٢٣٧). والجيش المصرى الذى يتكون بصفة أساسية من الضباط العاملين هو الذى يحتل المقام الأول فى المسرح السياسى.

وتسمح لنا هذه الحقيقة بالرجوع إلى الوراء، إذ يمكن القول إن النظام المميز للمجتمع المصرى فى النصف الثانى من عقد السبعينيات كان جديدًا حقًّا، ففى ظل سلطة مركزية ذات طبيعة بيروقراطية/تجارية عائلية، وتنمية اقتصادية تعتمد على الخارج، وإضعاف سيادة الدولة، والهوية الوطنية، وغياب أية قيم مشتركة سوى الربح، اتجه المجتمع نحو "نظام جديد"، حيث أخلت المصلحة الوطنية والحلول الجماعية، مكانها للمصالح الفردية الخاصة.

المــراجع

عبد الخالق (فؤاد)، "المغزى السياسى للانفتاح الاقتصادى فى إطار التحولات الهيكلية للاقتصاد المصرى ١٩٧١-١٩٧٧"، بحث مقدم لمؤتمر الاقتصاديين المصريين الذى عقد بالقاهرة فى عام ١٩٧٨ .

عبد الخالق (جودة) ١٩٨٢، "شروط الحصول على الموارد الأجنبية"، فى: "الانفتاح، الجذور، الحصاد، والمستقبل"، القاهرة، المركز العربى للبحث والنشر.

الجريتلى (على) ١٩٧٧، خمسة وعشرون عامًا: دراسة تحليلية للسياسات الاقتصادية فى مصر ١٩٥٢-١٩٧٧"، القاهرة، الهيئة المصرية العامة للكتاب.

Aaron (Raymond), 1962, *Paix et Guerre*, Paris, Calmann Levy.

Benvinisty (Meron), in Edition L'harmattan, 1987, *Isarël-Palestine,imaginer la paix*, actes de colloque sur les territoires occupés et les perspectives de paix dans le conflit israëlo-palestinien organisé à Paris les 29 et 30 mai 1986.

Boltanski (L.), 1982, *Les cadres: la formation d'un groupe social*, Paris, Minuit.

Caporaso (James A.), 1979, Dependence and Dependency and Power in the Global System: a Structural and Behavioral Analysis, in *International Organization*, 10, p.12-43.

Cardoso (Fernando H.), Faletto (Enzo), 1969, *Dependencia y desarollo en America Latina, Mexico*, DF, Siglo Veintuno Editores.

Clegg (Stewart), 1979, *The Theory of Power and Organization*, London, Routledge & Kegan.

Clegg (Stewart), Dunkerely (David), 1980, *Organization, Class and Control*, London, Routeledge & Kegan.

Duby (Georges), 1978, *Les trois ordres ou l'imaginaire du féodalisme*, Paris, Gallimard.

Geschenkron (Alexander), 1962, *Economic Backwardness in Historical Perspective*, Cambridge, Harvard University Press.

Harris (Marvin), 1979, *Cannibales et monarques*, Paris, Flammarion.

هيكل (حسنين) ١٩٨٧، "خريف الغضب"، بيروت، شركة المطبوعات للتوزيع والنشر.

Keohane (Robert), Nye (Joseph), 1972, *Transnational Relations and World Politics*, Cambridge, Harvard University Press.

Kindleberger (Charles), 1977, *America in the World Economy*, New York, Foreign Policy Association.

Knorr (Klaus), 1975, *The Power of Nations*, New York, Basic Books.

Mirel (Pierre), 1982, *L'Egypte des ruptures*, Paris, Sindbad.

مرسى (فؤاد) ١٩٨٤، "هذا الانفتاح الاقتصادى"، القاهرة، دار الثقافة الجديدة.

O'donnell (Guillermo), 1979, Tensions in the Bureaucratic-Authoritarian State and the Question of Democracy, in: Collier (David), 1979, *The New Authoritarianism in Latin America*, Princeton, Princeton University Press.

Polanyi (Karl), 1957, *The Great Transformation: the Political and Economic Origins of our Time*, Boston, Beacon Press.

السادات ١٩٧٤ "وثيقة أكتوبر" ,القاهرة، هيئة الاستعلامات.

Schmitter (Philippe), 1971, *Interest Conflict and Political Change in Brazil*, Palo Alto, Stanford University Press.

Shoukri (Ghali), 1979, *L'Egypte la contre révolution*, Paris, Sycomore.

Skocpol (Theda), 1979, *States and Social Revolution*, Cambridge, Cambridge University Press.

Vernant (Jean Pierre), 1981, *Mythe et pensée chez les Grecs,* Paris, Maspero.

Wallerstein (Immanuel), 1974 a, *The Modern World System, Capitalist Agriculture and the Origins of the European World- Economy in the Sixteenth Century*, New York, Academic Press.

Wittfogel (Karl), 1977, *Le despotisme oriental,* Paris, Minuit.

خاتمـــــة

تقودنا دراسة التعبير عن النجاح فى السينما المصرية فى النصف الثانى من عقد السبعينيات عبر تحليل الأفلام، إلى إدراك الارتباط بين مفهوم النجاح وعدد من المفاهيم العامة الأخرى. وإدراك هذا الارتباط مع مفاهيم العمل، والسلطة، والثروة، وتكافؤ الفرص، والاستهلاك، والديمقراطية، والارتقاء فى السلم الاجتماعى، والمحاسيب والأتباع، ضرورى لتشخيص المواقف، وممارسات السيطرة وبنائها، ويقدم التفسير لتطور المجتمع. وبالتالى، فمفهوم النجاح هذا، جزء من منظومة جدلية، أو بعبارة أخرى، منظومة للتعبير ترتبط جميع مكوناتها بالضرورة بعضها ببعض. بل إنه يتخذ مكانة مركزية بالنسبة لهذه المنظومة المفاهيمية، فالنجاح هو الذى يؤثر على التوجهات، ويحدد التصرفات، ويمنحها وحدتها، أى مغزاها الذى يميزها عن مجرد ردود الفعل الجزئية.

ومن جهة أخرى، فالنجاح يتأثر بالسياق الاجتماعى، فعلاقته بمنظومة العلاقات الاجتماعية بين الجماعات الاجتماعية وبعضها البعض، والتى تعبر عن محاولات السيطرة، كما تدل عليها المواقف، والممارسات، والأهداف، هى التى تمنحه المغزى. وكذلك فدراسة العلاقة بين النجاح والتصرف – فضلاً عن تمكيننا من إدراك التمايز بين مختلف الفاعلين بمقتضى أسلوبهم فى التعبير عن أهدافهم – تقودنا إلى دراسة أشكال تنظيم المجتمع عن طريق دراسة الممارسات فيه.

ويقودنا تحليل أفلام النصف الأول من عقد السبعينيات، إلى الربط بين النجاح وبين بعض الأهداف الخاصة، مثل الدفاع عن الملكية، وتحرير الأرض، والبحث عن السلطة، أو المركز، أو الأمن الاقتصادى خوفًا من مخاطر المستقبل، عن طريق الزواج

من النخبة الاقتصادية. وهذا المفهوم يمكننا من إدراك طبيعة البناء السياسى والاجتماعى، ألا وهو النموذج السياسى اللاديمقراطى، الذى يرفع من قيمة الموارد السياسية بسبب نقص الموارد الاقتصادية، والذى يؤدى لإحلال "رأسمالية الدولة" بدلاً من الرأسمالية الخاصة، كما يبرز خطورة حل مشكلة تحرير الأرض، وكذلك محاولات هياكل اقتصادية، تقليدية أو جديدة، فى الأطراف، فرض سيطرتها.

وفى المقابل، يتوقف النجاح فى النصف الثانى من العقد محل الدراسة، على أهداف جديدة، وظروف اجتماعية واقتصادية جديدة، وهى الجرى وراء المنفعة الخاصة، والثروة، والربح الفردى، حيث الكسب هو المعيار الوحيد، بعيداً عن المعايير والقيم الجماعية المشتركة والمعترف بها. وهذا يجعلنا ندرك هياكل النظام الجديد، وهى الانفتاح على الخارج وعلى رءوس الأموال الأجنبية، والمساهمات الخارجية من مساعدات وقروض، والتى تنتهى بتعديل الوزن النسبى للقوى الداخلية، وبالتالى إلى احتكار السلطة فى يد الفئة البيروقراطية/التجارية، التى ترتبط مصالحها بالجماعات الخارجية وضد المصلحة العامة. وفى هذا السياق تصير التنمية الاقتصادية تابعة للخارج، وبذلك تحد من قدرة النظام على المناورة فى السياسات الاقتصادية الداخلية، وفى السياسات الخارجية، وتهدد سيادة الدولة، والهوية الوطنية. وهنا ينازع المنتجون الذين يعارضون التوسع فى أسلوب الإنتاج التجارى هذا، النظام التراتبى لهذا النظام الجديد. كذلك، تقاوم الجماعات الوطنية التقليدية تفكك الدولة والقيم الوطنية.

وهكذا ، ففضلاً عن أهمية مفهوم النجاح من أجل التحليل المقارن بين الحاجات الفردية، والرضا الجماعى، فهو يسمح كذلك، بفحص الأشكال المختلفة للتنظيم السياسى والاجتماعى، أى التعبير عن التطور التاريخى.

ومن جهة أخرى، فدراسة مفهوم النجاح تثير الشك بشأن الشرعية، فهذا المفهوم يشير إلى مفاهيم أخلاقية، ومسلمات أيديولوجية، متغيرة طوال التشكيلات التاريخية محل الدراسة، تعمل على استيعاب القواعد التى تنظم ممارسة السلطة. ويستقر هذا المفهوم بالتوافق بين الممارسات وبين أشكال السيادة. وفى الواقع، فإن امتلاك المقومات

التى يعطيها المجتمع القيمة الأكبر (الثروة، أو الوضع الاجتماعى، أو القوة المادية، إلخ.) هو الذى يضمن لعب الدور الحاسم فى تحديد، وإعادة إنتاج، ونشر القيم التى تقوم الشرعية على أساسها. وبالمثل، فالخريطة الثقافية التى تكون البناء المفاهيمى حيث يحتل النجاح مركزاً رئيسياً، وحيث تتحدد الممارسات، تحدد فى الوقت نفسه، كيفية ممارسة السلطة فى التبادل مع الآخرين. وامتلاك هذه المقومات، لا يقيِّم بشكل عشوائى التاجر، والجندى، والبيروقراطى، والإقطاعى، وإنما يعبر عن علاقات القوى المتعارضة فى داخل المجتمع المصرى، كما يدل على تاريخ هذا المجتمع.

ومن هنا يمكننا أن نؤكد أن دراسة النجاح الاجتماعى فى السينما المصرية لعقد السبعينيات، تقودنا لملاحظة التغير فى بناء المجتمع المصرى الذى ندرسه، وآليات هذا التغير التى تتطور مع تغير هذا البناء. فالتغير التاريخى هو تغير فى الأبنية الاجتماعية، وفى العلاقات بين مكوناتها. وهكذا تصير دراسة هذا المفهوم عبر السينما، أسلوباً للخطاب الذى يقع فى التاريخ، أى فى داخل أحد الأشكال المتولدة خلال التحولات الكبرى فى التاريخ.

وهكذا، يحسن أن نحدد الدور الخاص للسينما المصرية فى تحليل المجتمع خلال الأشكال التاريخية المتنوعة التى تميزه. إن تحولات المجتمع سواء فى أبعادها الاقتصادية، والاجتماعية، والسياسية، والثقافية، وكذلك تطور أشكال التعبير التى تنجم عن التغير الاجتماعى، وتكشف التناقضات حتى فى الأيديولوجية، تؤثر بشكل مباشر على شرعية السلطة.

وفى ظروف الأزمة التى تميز النصف الثانى من السبعينيات، تهدد - الحاجة، والتشكيك فى هياكل السلطة، وغياب التوافق، وتدهور القيم، التى تصيب فئات اجتماعية كثيرة - النظام بقدر ما تغيب مصداقية الخطاب الذى يمنح الشرعية . ويضطر هذا الخطاب إلى الالتجاء إلى أساليب الإخضاع الثقافى، لتأكيد القمع، عن طريق برامج ثقافية جديدة، والسيطرة بشكل متزايد على الصحافة، والتى بدأت فى مارس/أبريل ١٩٧٥، وفرض سياسة دعائية على إنتاج السينما والتلفزيون، تعمل على

إزالة أية معارضة لدى مجموع السكان على المدى الطويل، ولكن السينما تفلت من هذه المحاولات، بل إنها تصير بشكل ما، منبراً ثقافياً.

فهى تكشف التواجد المشترك لأساليب السلطة المختلفة، بل الصراع بينها وتطورها، وتثبت بذلك أن أسلوب التعبير الذى يسمح للأفراد والجماعات بالتفكير فى نواتها وفى مستقبلها لم يتجمد. وضرورة أية سلطة وفائدتها، لا تتبين إلا بالرجوع إلى نظام معين للتعبير، ولكن المجتمع ليس مجموعة مترابطة بشكل أساسى، بل كل جماعة من مكوناتها تحاول وضع نظام للتعبير خاص بها. والتعارض بين أنظمة التعبير هذه، كما تصوره السينما، يرجع إلى أساليب متعارضة فى التفكير، ففى حين تتصور النخب العالم فى إطار المصالح الفردية، والأيديولوجية اللبرالية، فإن الفئات المتوسطة التقليدية، تبقى متمسكة بالفكر الاشتراكى، الوطنى المتدين، ذى السمات الجماعية، ومفهوم المصلحة العامة.

وفى ظل الانفتاح غير المنضبط على الخارج، تثير السينما المصرية قضية الهوية الوطنية، فاللبرالية والوطنية تتعارضان. والوطنية المدعمة بالدين تصير من العوامل الأساسية لمقاومة الانهيار العام، وتعتمد عليها الفئات الوطنية فى مطالبتها بإعطاء الأولوية فى النظام الاجتماعى للقيم والمصالح الوطنية. ويتوقف مصير الأمة على ربط هذا المطلب جيداً بالمشروع السياسى الاجتماعى والثقافى العام. ولا يمكن السير فى التنمية الاقتصادية دون مشروع اجتماعى وسياسى مشترك، ودون ديمقراطية وعدالة اجتماعية، كما لا يمكن السير فيها بدون القيم التاريخية والروحية التى تتكون منها الهوية الوطنية.

وفى هذا الإطار الاجتماعى المحدد، تقوم السينما بدور التنبؤ بالأحداث والمشاكل، كما يتبين من العلاقة الجدلية التى نراها بين الأفلام المدروسة هنا، والتى لم يتوقعها الصحفيون، ولا رجال السياسة، لما يلزم من وقت لفهم تطور التاريخ، وتتبع مراحله. وهذا يسمح لنا بالنظر إلى الوراء لتحليل وقائع ومواقف تبدو غير ذات أهمية، أو تافهة

بدون مغزى اجتماعى، ولكنها تكتسب بالتدريج معنى وأهمية مع مرور الزمن والأحداث. فلا بد من مرور الوقت حتى ينضج الوعى بالمغزى السياسى والاجتماعى للأهداف.

ونلاحظ هنا أن السينما المصرية تتميز بأسلوبين للتعبير يميزان عقد السبعينيات، وهما الأسطورة والتحقيق، فالأسطورة تكشف محاولة استعادة المجال الاجتماعى والسياسى من جانب بعض النخب التى تطمح فى الحلول محل الدولة فى مجال السيطرة.

ومن الجهة الأخرى، يستخدم تكنيك التحقيق البوليسى بهدف استكشاف الأسلوب الذى يتفهم بمقتضاه أفراد المجتمع مشكلة معينة، كما يعطى إطاراً مرجعياً يحدد الأفراد بمقتضاه مواقفهم وتصرفاتهم. كذلك يكشف نظاماً من علاقات القوى والتوترات.

وفى الختام، يمكن القول إن دراسة النجاح كما يتضح من تحليل المادة الفيلمية، يسمح بتقدم تحليل الوقائع الاجتماعية، بكشفه لأنظمة الممارسات والتعبير، وعملية الاجتماع أو الاختيار الجماهيرى فى تنظيمها للمجتمع فى لحظة معينة من تاريخه. فالمجتمع يكتشف نفسه من خلال أشكال الوجود، وأشكال العمل والتفكير لأعضائه، حيث إن هذه جميعها تنظمها المعايير، والقيم، والمعتقدات، وأساليب التعبير الجماعية التى كثيراً ما تكون مستوعبة داخلياً.

المصادر المرجعية

عبد الخالق (جودة) ١٩٨٢، "الانفتاح، الجذور، الحصاد، والمستقبل"، كتاب جماعي، القاهرة، المركز العربي للبحث والنشر.

Abdel Malek (Anwar), 1970, *La pensée politique arabe contemporaine*, Paris, Seuil.

Abdel Malek (Anwar), 1972, *La dialectique sociale*, Paris, Seuil.

عبد المنعم (سعد)، "السينما المصرية في موسم"، العدد ٣-٩، ١٩٧٠-١٩٧٧ القاهرة، مطابع الأهرام التجارية.

Albert (M.), *Capitalisme contre capitalisme*, Paris, PUF.

الجريتلي (عبد المنعم) ١٩٧٧، "خمسة وعشرون عاماً، دراسة تحليلية للسياسات الاقتصادية في مصر ١٩٥٢-١٩٧٧"، القاهرة، الهيئة المصرية العامة للكتاب.

العيسوي (إبراهيم) ١٩٨٣، "مستقبل مصر"، القاهرة، كراسات الثقافة الجديدة.

العيسوي (إبراهيم) ١٩٨٤، "في إصلاح ما أفسده الانفتاح"، القاهرة، كتاب الأهالي.

الكردي (أ.) ١٩٧٩، "التخلف ومشكلات المجتمع المصري"، القاهرة، دار المعارف.

Alluch (N.), 1976, *La ligne de lutte et d'affrontement militaire, la solution et le choix*, Beyrouth, Dar Al Taliah.

Amin (Samir), 1980, *L'accumulation à l'échelle mondiale*, Paris, Anthropos.

Ansart (P.), 1977, *Idéologies, conflits et pouvoirs*, Paris, PUF.

Aron (R.), 1962, *Paix et guerre*, Paris, Calmann Levy.

Badie (B.), 1978, Le développment politique, Paris Economica.

Balandier (G.), 1980, *Le pouvoir sur scènes*, Paris, Balland.

Balandier (G.), 1981, *Sens et puissance*, Paris, Quadrige/PUF.

Balandier (G.), 1982, L'anthropologie et les inégalités, in Kellerhals (jean), et dE-pinay (Christian Lalive), *Inégalités Différences, Berne*, Peter Lang.

Balta (P.), Rulleau (C.), 1982, *La vision nassérienne*, Paris, Sindbad.

Baudrillard (J.), 1970, *La société de consommation*, Paris, Folio/Essais.

Berger (P.), Luckmann (T.), 1961, *The Social Construction of Reality*, London, Penguin Books.

Berque (Jacques), 1973, *Les Arabes*, Paris, Sindbad.

Blau (P.M.), 1964, *Exchange and Power in Social Life*, New York, Wiley.

Boltanski (L.), 1982, *Les cadres: La formation d'un groupe social*, Paris, Minuit.

Bourdieu (P.), 1979, *La distinction*,Paris, Minuit.

Bourdieu (P.), 1982, *Ce que parler veut dire*, Paris, Fayard.

Caillois (R.), 1954, *L'homme et le sacré*, Paris, Gallimard.

Cardoso (F.H.), Faletto (E.), 1969, *Dependencia,y desarollo in America Latina*, Mexico, DF, Siglo Veintuno Editores.

Chaker (T.), 1972, *Problèmes de libération nationale et révolution socialiste*, Beyrouth, Dar Al-Farabi.

Clegg (S.), 1979, *The Theory of Power and Organization*, London, Routledge & Kegan.

Clegg (S.), Dunkerely (D.), 1980, *Organization, Class and Control*, London, Routledge & Kegan.

Cotta (A.), 1977, *Le capitalisme*, Paris, PUF.

Cotta (A.), 1991, *Le capitalisme dans tous ses états*, Paris, Fayard.

Duby (G.), 1978, *Les trois ordres ou l'imaginaire du féodalisme*, Paris, Gallimard.

Durkheim (E.), 1967, *La division du travail social*, Paris, PUF.

Ed. L'Harmattan, 1987, *Israël-Palestine, imaginer la paix*, Paris, actes du colloque sur les territoires occupés et les perspectives de paix dans le conflit israëlo-palestinien organisé à Paris les 29 et 30 mai 1986.

Eisenhower (D.), 1958, *The White House Years: Waging Peace*, 1956-1961, New York, Doubleday.

Ferro (M.), 1975, *Analyse de film, analyse de sociétés*, Paris, Classiques Hachette.

Galtung (J.), 1980, *The True Worlds, New York*, The Free Press.

Gellner (E.), 1977, Patrons and Clients, in Gellner (E.), Waterbury (J.), *Patrons and Clients in Mediterranean Societies*, London, Duckworth.

Gerschenkron (A.), 1962, *Economic Backwardness in Historical Perspective*, Cambridge, Harvard University Press.

دليل السينما ١٩٧٣-١٩٨١ القاهرة، المركز القومي للثقافة السينمائية، وزارة الثقافة.

Gunder (F-A), 1977, *L'accumulation mondiale*, Paris, Calmann- Levy.

Habermas (J.), 1989, La *souveraineté populaire comme procédure. Un concept normatif d'espace public*, traduit en français par Hunyadi in Lignes.

حمروش (أحمد) ١٩٦٩، "تاريخ ثورة ٢٣ يوليو"، القاهرة، جزء ١.

Harris (M.), 1979, *Cannibales et monarques*, Paris, Flammarion.

هلال (عليّ الدين) ١٩٨٢، "تجربة الديمقراطية فى مصر ١٩٧٠-١٩٧١" القاهرة، المركز العربى للبحث والنشر.

هيكل (حسنين) ١٩٨٥، "الطريق إلى رمضان"، بيروت، شركة المطبوعات للتوزيع والنشر.

هيكل (حسنين) ١٩٨٧ "أحاديث فى العاصفة"، القاهرة، دار الشروق.

هيكل (حسنين) ١٩٨٧، "خريف الغضب"، بيروت، شركة المطبوعات للتوزيع والنشر.

Hussein (A.), 1981, *L'économie égyptienne de l'indépendance a la dépendance, 1974-1989,* Beyrouth, Dar El-Kelma, Dar El-Wehda.

Hussein (M.), 1971, *La Luttes de classes en Egypte,* Paris, Maspero.

Hussein (M.), 1974, *Les Arabes au présent,* Paris, Seuil.

Ibrahim (S.), 1975, *Kissinger et les étapes du conflit au Moyen Orient,* Beyrouth, Dar Al-Taliah.

Kant (E.), 1781, *Critique de la raison pure,* traduit en français par Tremesaygues et Pacaud, 1980, Paris, PUF.

Koehane (R.), Nye (J.), 1972, *Transnational Relations and World Politics,* Cambridge, Harvard University Press.

خليفة (أ. م.) ١٩٨٥، "المسح الاجتماعى الشامل للمجتمع المصرى ١٩٥٢-١٩٨٠"، القاهرة، المركز القومى للبحوث الاجتماعية والجنائية.

Kindleberger (C.), 1977, *America in the World Economy,* New York, Foreign Policy Association.

Knorr (K.), 1975, *The Power of Nations,* New York, Basic Books.

Lapierre (J.W.), 1977, *Vivre sans Etat? Essai sur le pouvoir politique et l'innovation sociale,* Paris, Seuil.

Lemieux (V.), 1979, *Les cheminements de l'influence. Systèmes, stratégies et structures du politique .Québec*, Presses de l'Université Laval.

Levy Leboyer (C.), 1971, *L'ambition professionelle et la mobilité sociale*, Paris PUF.

Linz (J.), 1975, Totalitarian and Authoritarian Regimes, in Greenstein (P.), Polsby (N.), *Handbook of Political Science*, vol. 3, University of Pittsburg Press.

Lukes (S.), 1982, *Power, a Radical View*, London, The Mac Millan Press.

Malloy (J.), 1977, *Authoritarism and Corporation in Latin America*, University of Pittsburg Press.

Mirel (P.), 1982, *L'Egypte des ruptures*, Paris, Sindbad.

Moscovici (S.), 1984, *Psychologie sociale*, Paris, PUF.

Mucchielli (R.), *La subversion*, Paris, Bordas.

مرسى (فؤاد) ١٩٨٤، "هذا الانفتاح الاقتصادى"، القاهرة، دار الثقافة الجديدة.

O'donnell (G.), 1979, Tensions in the Bureaucratic Authoritarian State and the Question of Democracy, in Collier (D.), 1979, *The New Authoritarianism in Latin America*, Princeton, Princeton University Press.

Perroux (F.), 1962, Le *Capitalisme*, Paris, Collection *Que sais-je?*

Polanyi (K.), 1957, *The Great Transformation: the Political and Economic Origins of Our Time*, Boston, Beacon Press.

Rabi (H.), 1974, *La guerre psychologique dans la région arabe*, Beyrouth, Al Mouassassah Al-Arabiyah Lil Drassah Wal Nachr.

Schmitter (P.), 1971, *Interest, Conflict and Political Change in Brazil*, Palo Alto, Stanford University Press.

Sfez (L.), 1978, *L'enfer et le paradis, critique de la théorie politique*, Paris, PUF.

Shils (E.), 1975, *Center and Periphery*, Chicago, University of Chicago Press.

Shoukri (G.), 1979, *Egypte la contre révolution*, Paris, Le Sycomore.

Skocpol (T.), 1979, *States and Social Revolutions*, Cambridge, Cambridge University Press.

Tchakotine (S.), 1952, Le *viol des foules par la propagande politique*, Paris Gallimard 1939, nouv. Ed. 1952.

Todaro (M.P,), 1977, *Economics for a Developing World*, London, Longmans Group Ltd.

Truchaud (F.), 1966, *Minnelli*, Paris, Ed. Universitaire.

Vernant (J.P,), 1981, *Mythe et pensée chez les Grecs*, Paris, Maspero.

عبد الوهاب (س.)١٩٨٣، "المؤتمر الدولى الثامن للإحصاء، والحسابات العلمية والبحوث الاجتماعية والسكانية" ٢٦-٣١ مارس ١٩٨٣، القاهرة، جامعة عين شمس.

Wallerstein (I.), 1974 a, *the Modern World System, Capitalist Agriculture and the Origins of the European World Economy in the Sixteenth Century*, New York, Academic Press.

Weber (M.), 1971, *Economie et Société*, Paris, Plon.

Wittfogel (K.), 1977, *Le despotisme oriental*, Paris, Minuit.

Wolton (D.), 1990, *Eloge du grand public*, Paris, Flammarion.

المراجع

النحاس (هاشم) ١٩٧٥، "نجيب محفوظ على الشاشة"، القاهرة، الهيئة المصرية العامة للكتاب.

Balazs (B.), 1977, *L'esprit du cinéma*, Paris, Payot.

Barthes (R.), 1977, *Mythologies*, Paris, Points.

Bosseno (C.), 1985, *Youssef Chahine l'Alexandrin*, Paris, Cinémaction, Cerf.

Boudeville (J.), Meyer (J.), 1986, *Stratégies d'entreprise*, Paris, PUF.

Bourget (J-L), 1983, *Le cinéma américain 1895-1980*, Paris, PUF.

Cazeneuve (J.), 1974, *L'homme téléspectateur.* Paris, Denoel/Gonthier.

Ciment (M.), 1973, *Kazan par Kazan*, Paris, Stock.

Courtal (J.P.), 1979, *La communication piégée*, Paris, Robert Jauze.

Deleuze (G.), 1983, *L'image mouvement*, Paris, Minuit

Deleuze (G.), 1985, *L'image temps*, Paris, Minuit..

Ed. Armand Colin, 1983, *Annales, économies, sociétés, civilisations*, juillet-août.

Ed. CNRS, 1992, Espaces publics, traditions et communautés, in *Hermes* no. 10.

Esteve (M.), 1966, *Jean Vigo*, Paris, Lettres Modernes.

Esteve (M.), 1984, *Le pouvoir en question*, Paris, Cerf.

Ferro (M.), 1984, *Film et histoire*, Paris, EHESS.

Foucault (M.), 1971, *L'ordre du discours*, Paris, Gallimard.

Francastel (P.), 1983, *L'image la vision et l'imagination*, Paris, Denoël/Gonthier.

Gigli (J.), 1970, *Fascisme et résistance dans le cinéma italien,* Paris, Lettres Modernes.

Jeancolas (J.P.), 1983, 15 *ans d'années trente,* Paris Stock.

Jodelet (D.), 1989, *Les représentations sociales,* Paris, PUF.

Lafond (J.D.), 1982, *Le film sous influence,* Paris, Mediathèque/Edilig.

Levi-Strauss (C.), 1974, *Anthropologie structurale,* Paris, Plon.

Leyda (J.), 1976, *Kino, histoire du cinema russe et soviétique,* Paris, L'âge d'Homme.

Macherey (P.), 1990, *A quoi pense la littérature,* Paris, PUF.

Mc Luhan (M.), 1964, *Pour comprendre les médias,* traduit en franc. par Jean Pare, Paris, Maine-Seuil.

Michel (S.), 1989, *Peut on gérer les motivations*, Paris, PUF.

Rocher (G.), 1968, *L'action sociale,* Paris, Points.

Rocher (G.), 1968, *Le changement social,* Paris, Points.

Roy (J.), 1976, *Pour John Ford,* Paris, Cerf.

Sorlin (P.), 1977, *Sociologie du cinéma,* Paris, Aubier Montaigne.

Truffaut (F.), 1983, *Hitchcock/Truffaut,* Paris, Ramsay.

مرفق بيان الأفلام

١ - الأرض (١٩٧٠)

إخراج : يوسف شاهين

إنتاج: الشركة العامة للسينما

الوقت: ١ ساعة، ٣٠ق

سيناريو: حسن فؤاد

مأخوذ عن رواية "الأرض" لعبد الرحمن الشرقاوى

مدير التصوير: عبد الحليم نصر

مونتاج: رشيدة عبد السلام

موسيقى: على إسماعيل

تمثيل : نجوى إبراهيم ، محمود المليجى ، عزت العلايلى ، يحيى شاهين ، حمدى أحمد، عبد الرحمن الخميسى ، صلاح السعدنى ، فاطمة عمارة ، على الشريف، أشرف السلحدار ، توفيق الدقن ، عبد الوارث عسر ، عبد المحسن سليم ، حسن إسماعيل .

٢ - الاختيار (١٩٧١)

إخراج : يوسف شاهين

إنتاج: الشركة العامة للسينما

الوقت: ١ ساعة، ١٥ق

سيناريو: يوسف شاهين

مأخوذ عن رواية "الاختيار" لنجيب محفوظ

مدير التصوير: أحمد خورشيد

مونتاج: رشيدة عبد السلام

موسيقى: على إسماعيل

تمثيل : سعاد حسنى ، عزت العلايلى ، محمود المليجى ، هدى سلطان ، سيف الدين عبد الرحمن ، يوسف وهبى ، ميمى شكيب ، سهير فخرى ، أشرف السلحدار ، على الشريف.

٣ - خلى بالك من زوزو (١٩٧٢).

إخراج: حسن الإمام

إنتاج : تاكفور أنطونيان

الوقت: ١ ساعة، ٣٠ق

سيناريو: صلاح جاهين

مدير التصوير: عفاف شكرى

موسيقى: صلاح جاهين

تمثيل : سعاد حسنى ، تحية كاريوكا ، حسين فهمى ، شفيق جلال ، نبيلة السيد سمير غانم ، شاهيناز ، محيى الدين إسماعيل ، منى قطان .

٤ - دمى ودموعى وابتسامتى (١٩٧٣)

إخراج: حسين كمال

إنتاج: مراد فيلم

الوقت: ١ ساعة، ٢١ق

سيناريو: محمد سامى

مأخوذ عن رواية : "دمى ودموعى وابتسامتى" لإحسان عبد القدوس

مدير التصوير: وحيد فريد

مونتاج: رشيدة عبد السلام

ديكور: نهاد بهجت

تمثيل : نجلاء فتحى ، ، نور الشريف ، حسين فهمى ، كمال الشناوى ، أحمد الجزيرى، فتحية شاهين ، نبيلة النابلسى ، صلاح نظمى.

٥ - الرصاصة لا تزال فى جيبى (١٩٧٤).

إخراج : حسام الدين مصطفى

إنتاج مشترك: مراد ورمسيس نجيب

الوقت: ١ ساعة، ٣٠ق

سيناريو: رأفت الميهى، ورمسيس نجيب

مأخوذ عن رواية : "الرصاصة لا تزال فى جيبى" لإحسان عبد القدوس

مدير التصوير: إبراهيم صالح

مونتاج: نادية شكرى

تمثيل : محمود ياسين ، نجوى إبراهيم ، يوسف شعبان ، أحمد الجزيرى ، عبد المنعم إبراهيم ، حسين فهمى ، سعيد صالح ، حياة قنديل ، صلاح السعدنى ، محيى الدين إسماعيل ، فتحية شاهين ، محمد العشرى .

٦ - على من نطلق الرصاص (١٩٧٥)

إخراج: كمال الشيخ

إنتاج: استديو ١٣

الوقت: ١ ساعة، ٣٠ق

سيناريو: رأفت الميهى

مدير التصوير: محسن نصر

مونتاج: حسنوف

تمثيل : سعاد حسنى ، محمود ياسين ، عزت العلايلى ، مجدى وهبة، جميل راتب على الشريف ، فردوس عبد الحميد ، وداد حمدى ، أحمد توفيق ، ناجى أنجلو ، عدلى كاسب ، حسن عابدين.

٧ - أفواه وأرانب (١٩٧٧)

إخراج : هنرى بركات

إنتاج: جمعية الأفلام المتحدة

الوقت: ١ ساعة، ٣٠ق

سيناريو: سمير عبد العظيم

مدير التصوير: وحيد فريد

مونتاج: رشيدة عبد السلام

موسيقى: جمال سلامة

تمثيل : فاتن حمامة ، محمود ياسين ، فريد شوقى ، على الشريف ، رجاء حسين، حسين أثر ، حسن مصطفى ، صلاح نظمى ، ماجدة الخطيب ، أبو بكر عزت ، وداد حمدى ، نها بركات .

٨ - ولا يزال التحقيق مستمراً (١٩٧٩)

إخراج: أشرف فهمى

إنتاج: أشرف فهمى

الوقت: ١ ساعة، ٢٠ق

سيناريو: مصطفى محرم

مأخوذ عن قصة : "ولا يزال التحقيق مستمراً" لإحسان عبد القدوس

مدير التصوير: عصام فريد

مونتاج: عبد العزيز فخرى

موسيقى: جمال سلامة

تمثيل : محمود ياسين ، نبيلة عبيد ، محمود عبد العزيز ، ليلى حمادة ، ملك الجمل ، توفيق الدقن ، نوال فهمى ، على الجندى .

٩ - أهل القمة (١٩٨٠)

إخراج: على بدرخان

إنتاج: عبد العظيم الزغبى

الوقت: ١ ساعة، ٣٠ق

سيناريو: على بدرخان، ومحرم مصطفى

مأخوذ عن رواية: "أهل القمة" لنجيب محفوظ

مدير التصوير: محسن نصر

مونتاج: سعيد الشيخ

موسيقى: جمال سلامة

تمثيل : سعاد حسنى ، نور الشريف ، عزت العلايلى ، عمر الحريرى ، عايدة رياض ، نادية عزت ، محمود القلعاوى ، نادية رفيق ، صبرى عبد المنعم ، حسن حسين .

المؤلفة فى سطور :

أمينة حسن

الكاتبة أمينة حسن حاصلة على ماجستير فى "الواقعية فى السينما المصرية فى السبعينيات" عام ١٩٨٥، ودكتوراه فى السينما والتليفزيون والصوتيات والمرئيات من جامعة السوربون – بانتيون ، باريس ١ عام ١٩٩٥. وتشغل منصب نائب رئيس قسم الفن بجريدة الأهرام إيبدو بمؤسسة الأهرام . كما تواصل الأبحاث فى السينما فى المركز الفرنسى للدراسات والوثائق الاقتصادية والقانونية والاجتماعية والسياسية.

نشرت بحثًا بعنوان "ديناميـة الاتصال بالإنترنت والآفاق والمستقبل "بمجلة" مصر المعاصرة" فى ١٩٩٩.

المترجم فى سطور :

المهندس سعد الطويل

عمل مترجمًا باليونسكو والأمم المتحدة لفترة غير متصلة خلال السنوات ١٩٨٤ إلى ١٩٩٢ .

ترجم لهيئة الكتاب :

- الأصولية اليهودية (صدر).
- الهوية الإسرائيلية (تحت الطبع)

ترجم للمركز الثقافى الفرنسى ، من مجموعة Que Sais - je

- الشمس .
- الطفولة والإعاقة.
- العصور عند الفراعنة ، والعلماء فى الإسكندرية الهلينية .
- ترجم كتاب التوجيهات العامة (Manual) لمنظمة العفو الدولية .
- ترجم مذكرات الدكتور سمير أمين (جزأن).
- ترجم عددًا من الكتب لمركز البحوث العربية والأفريقية ، منها:
  - فى مواجهة دافوس.
  - مناهضة العولمة.
  - الماء إرث مشترك.
  - المخطوطات باللغات الإفريقية بالحروف العربية (الأعجمى).

التصحيح اللغوى : مسعود حجازى .
الإشـراف الفنى : حـسن كامـل .